

BAUTEN UND BILDWERKE

BEITRÄGE ZUR ABENDLÄNDISCHEN KUNST DES MITTELALTERS

Von Max Dvořák, Richard Ernst,
Josef Morper, Josef Mühlmann, Otto Pächt, Aldo de Rinaldis, Mario Salmi,
Julius Schlosser, Josef Strzygowski, Wilhelm Suida, Alfred Walcher-Molthein,
Wladimir R. Zaloziecky

KRYSTALL-VERLAG GES. M. B. H. / WIEN

DRUCK DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI IN WIEN 8028 24

ZUR »PHILOSOPHIE« DES KUNSTSAMMELNS

VON JULIUS SCHLOSSER

Man braucht nicht gerade solche Prunkbeispiele von Katalogen großer Privatsammlungen, wie vorher jener der Pierpont Morganschen und jetzt der ihn weitaus übertreffende der Sammlung Castiglioni sind, vor Augen zu haben, um sich ins Gedächtnis zurückzurufen (was im übrigen der Weltkrieg mit dem Verschwinden der drei großen Kaiserreiche in so furchtbarer Deutlichkeit gezeigt hat), daß nämlich auch auf solchem Sondergebiete eine neue Aristokratie an Stelle der alten getreten ist; wenige Ausnahmen abgerechnet, liegt heute das bewegliche und treibende Moment in den Bürgersammlungen, längst nicht mehr in denen der Fürsten und des Geburtsadels. Freilich, die Anfänge liegen ja ein gutes Stück zurück; zuerst im Lande moderner (oder sollen wir heute schon sagen modern gewesener?) Individualitätskultur, Italien, in den Häusern der »königlichen« Kaufleute und Bankiers von Florenz und Venedig, im deutschen Norden, von Augsburg und Nürnberg, zuletzt von Holland. Von dem Bankier Jabach unter Ludwig XIV. fällt unser Blick auf den englischen Kaufmann Solly, dessen Spürsinn für die »Primitiven« in einer recht englischen Verquickung mit praktischer Handelsspekulation den Grund zu der ersten wirklich »kunsthistorischen« Galerie, der Berliner, gelegt hat; ein Kapitel in Immermanns Epigonen — einem Roman, den die Kunsthistoriker wie Rumohrs »Deutsche Denkwürdigkeiten« mit Unrecht vergessen zu haben scheinen — schildert unterhaltend und lehrreich zugleich diese Episode.

Worin mag die Ursache solcher Verschiebung liegen? — Plump materialistisch zugreifender Verstand hat ja die Antwort sofort bereit: das allmächtige Kapital ist am Werke, der Reichtum (der nach einer berühmt gewordenen mittelalterlichen Definition freilich auch bereits ein Merkmal des Geburtsadels war, neben »guten Sitten«), Reichtum, der Werte zu erwerben, festzuhalten, fruchtbringend zu machen imstande ist.

Daß diese Antwort kurzsichtig und oberflächlich sein dürfte, geht schon daraus hervor, daß sie, abgesehen von dem allzu selbstverständlichen Gran Wahrheit darin, eben gar so selbstverständlich und plan ist. Sollen es wirklich nur die Erwerbsmöglichkeiten sein, die alle jene Kaufleute und Bankherren veranlaßt haben, ihr Geld in Kunstwerken anzulegen? Mögen die holländischen Sammler mit ihrem praktischen Kaufmannsverstand es gleich ihrem Nachfahren Solly und andern es auch nicht verschmäht haben, ihre Bilder als Spekulationsobjekte zu betrachten, sind denn wirklich die großen Bürgersammler alter und neuer Zeit, bis auf Brauer Jakobsen in Kopenhagen, nur von dieser Seite zu erklären? Ganz abgesehen davon, daß nicht bloß Genießer — schon das übrigens ein Geistiges —, sondern sehr tüchtige Kenner immer unter ihnen waren und noch sind. Es wäre auch fast nur etwas Selbstverständliches, durchaus nichts Neues, wenn man sagen wollte, daß

Reichtum wie politische Herrschaft in dem Kunstwerk Ausdruck und Stärkung seines Machtgefühls fände. — Sicherlich, gerade die oben genannten großen und prachtvoll repräsentierenden Katalogwerke sind sprechende Zeugen dafür. Die Großen aller Zeiten und Länder, ja selbst die geistigste politische Macht, die Kirche, haben eben nicht anders gedacht; weltliche wie kirchliche »Schatz«(und »Kunst«)kammern sagten und sagen es noch laut genug.

Schon dieses zweite führt tiefer in geistiges Gebiet: es muß irgendwie ein engeres Verhältnis vorhanden sein, etwas, das in der Geistesverfassung jener Menschen seine Wurzel hat. Hätten wir — wozu höchstens Ansätze vorliegen, so besonders in gelegentlichen, freilich ganz abseitigen und mitunter in Sackgassen mündenden Äußerungen A. Riegls — so etwas wie eine »Philosophie« des Kunstsammelns — ich meine damit nicht die moderne Pseudophilosophie des Psychologismus —, so würde die Antwort vermutlich schon vorliegen.

Der große italienische Philosoph Benedetto Croce — ich nehme es gleichmütig hin, wenn man über meine »Prophezeiung« lächelt oder die Achseln zuckt, künftige Geschlechter würden in ihm, dem in Deutschland (namentlich im Gegensatz zur angelsächsischen Welt, die längst, unter dem Einfluß der großen deutschen Philosophie von einst wie der kleinen von heute und gestern, von ihrem ererbten Empirismus abgerückt ist) noch recht wenig Bekannten, einmal »den Philosophen des 20. Jahrhunderts« entdecken — ist der erste gewesen, der vor allem durch sein Hauptwerk, die vierbändige »Philosophie des Geistes« in unerbittlich klarer Folgerichtigkeit nicht nur die völlige, zagend und zögernd erkannte, aber immer wieder vom Intellektualismus zurückgedrängte Autonomie des sogenannten ästhetischen Gebiets, der reinen Anschauung herausgearbeitet hat, sondern ebenso und fast noch mehr die des immer gleichsam nur widerwillig geduldeten, ja verfehmten (man erinnerte sich nur des größten Denkers dieser Sphäre, der auch ein Volksgenosse Croces gewesen und dessen Name zu einem mißverstandenen Schlagwort geworden ist, Niccolò Macchiavellis) reinen, wirtschaftlichen und politischen Nutzens, des »ökonomischen« Gebiets. Beide stehen sich als Spiegelbilder gegenüber, in der vita contemplativa und activa des Geistes, der doch immer Einheit bleibt, wenn auch, je nachdem, einer seiner vier Aspekte in das Blickfeld des Beschauers tritt: wie im betrachtenden theoretischen Geist sich Anschauung zum Denken stellt, »Ästhetik« zur »Logik« — jene als die notwendige Voraussetzung, nicht etwa als tiefere, obwohl in gewissem Sinne »primitivere« Stufe zu dieser — so steht im praktischen, handelnden Geiste (der seinerseits den theoretischen fordert) das utilitarische zum sittlichen Wollen — Handeln, »Ökonomik-Politik« zur »Ethik«, ebenso autonom, ebenso wertvoll, ebenso Vorbedingung. »Künstler«, »Denker« (oder Philosoph), »Geschäftsmann« (oder Politiker), »Heiliger«, das sind die vier Stufen des Geistes in seiner Tätigkeit,

die nicht etwa eine aufsteigende Wertskala darstellen — das bedeutete, je nachdem, den immer wieder auftauchenden Rückfall in Ästhetentum, Intellektualismus, Utilitarismus, Moralismus und Asketenwesen — sondern die, die gesamte Realität erschöpfend, gleichberechtigt nebeneinander hausen, in unzähligen Gradationen und Mischungen, vor allem des Durchschnitts, vorkommen, in ihren höchsten und reinsten Ausprägungen des Genies aber jedem sofort faßbar und nennbar sind, in der Art, wie sie Emerson, freilich einseitig und eng gesehen, in seinen Representative Men hingestellt hat, und deren jede in ihrer besonderen Sphäre nicht nur den ganzen Menschen, sondern in ihm auch den ganzen tätig schaffenden Geist, das Universale im Individuellen verkörpert. Eine Ahnung dieses wechselseitigen Verhältnisses vor allem zwischen dem ästhetischen und ökonomischen Geist hat schon jene Zeit gehabt, die zuerst diesen letzteren erkannt hat, die italienische Renaissance, und wenn deren großer Verkünder, Jakob Burckhardt, sein unsterbliches Buch über ihre Kultur mit dem Kapitel über den »Staat als Kunstwerk« (weiterhin ist vom Krieg als »Kunstwerk« die Rede) eröffnet, so leitet ihn ein Gedanke, der über die begrenzte Zeitspanne hinausreicht.

Es liegt auf der Hand, daß jene Dichotomien nur dem Anschein nach schulmäßige Distinktionen sind, und daß es sich dabei nirgends um einen Dualismus handelt, am allerwenigsten um jenen, den schon die Philosophie der Frührenaissance durch ihre Lehre von der coincidentia oppositorum, der Einheit der Gegensätze, aufzulösen begonnen hat. Aber die schon oben so stark betonte Einheitlichkeit des Geistes hindert nicht, daß in der praktischen Betätigung Gegensätze oft feindlichster Art sich einstellen, nicht nur zwischen theoretischem und praktischem Geist, im evangelischem Kontrast von vita contemplativa und vita activa, sondern ebenso, ja noch mehr innerhalb dieser beiden Hemisphären des Geistes selbst, zwischen dem ästhetischen Gebiet des reinen Anschauens und dem logischen des reinen Denkens hier, der ökonomisch-politischen und der ethischen Willenshandlung dort — Gegensätze, die oft genug und immer wieder zur Vergewaltigung des einen oder andern Teils geführt haben und führen. Ist doch auf der einen Seite die Richtung auf das Individuelle, auf der andern die auf das Universale gegeben und wesentlich: sie kann zur völligen Mechanisierung und Schematisierung der farben-, formen- und klangreichen Welt durch das abstrakte, vor allem naturwissenschaftlich-mathematische Denken hier, zu ihrer völligen Verneinung und Auflösung durch die Askese dort führen.

Schon eine Betrachtung von außen läßt erkennen, daß die beiden auf das Universale gestellten Gebiete des Logischen und Ethischen — führte es nicht zu Mißverständnissen, so könnte man sie die »abstrakten« nennen — einander näher stehen, als dem Intuitiv-Ästhetischen auf der einen, dem Utilitarisch-Ökonomischen auf der andern Seite, den »konkreten«. So erscheinen sie, wie schon gesagt wurde, in jenen beiden Hemisphären

des Geistes wie Spiegelbilder, üben darum zweifellos eine gewisse natürliche Anziehung aufeinander, und im Sinne der alten Chemie ließe sich hier etwas wie »Wahlverwandtschaft« vermuten.

Aber verlassen wir die Gefilde der Spekulation mit ihrer dünnen Höhenluft und steigen wir in die uns vertrauteren Niederungen des Lebens hinab, wo wieder lebendige Organismen in ewigem Wechsel Wurzel schlagen und gedeihen können. Allein wir meinen da droben unseren Blick geschärft zu haben für Erfahrungen, die uns handgreiflich scheinen, und die eben in jener gerade berührten »Wahlverwandtschaft« ihre Erklärung finden. Wohl schwingt sich die Brücke von der Welt des künstlerischen Schauens in die Welt des Denkens, wie von der des individuellen Nutzens in die des Ethos, jeder, der in diese beiden letzten gelangen will, muß sie überschreiten, aber fast will es scheinen, wie in gewissen Märchen öffne sich wohl der Zugang zu dieser Brücke, aber das Zurück sei verwehrt. Wir sagten es schon, das Ästhetische wie das Ökonomische sei fast immer vom Intellektualismus und Moralismus deterioriert oder ganz unterdrückt worden; es ist viel leichter (und die Geschichte der Kunstlehre wie der Politik zeigt es fast auf jedem ihrer Blätter) künstlerische Form intellektualistisch zu zersetzen oder politische in ethischem Rigorismus vertrocknen zu lassen, um dann hilflos mit leeren Händen vor der Wirklichkeit zu stehen, als ihre reiche, lebensvolle und strenge Autonomie zu erfassen und zu betätigen. Der logische Denker neigt leicht dazu, das künstlerische Schaffen ebenso für absurd und nichtig (von Platon bis zu Tolstoi) zu erachten als das Genie des sittlichen Lebens, »der Heilige«, die ganze lebenswarme Wirklichkeit für sündig und strafbar — worauf übrigens die Gegenseite in ihrer Weise vice versa antwortet. Man wird Menschen dieser Gattung in ihrer schärfsten und höchsten Ausprägung nur sehr selten in der Reihe derer finden, die es lieben, Kunstwerke um sich zu versammeln oder sie zu veranlassen, ja selbst trotz allen Anscheins in der »redenden« und »tönenden« Kunst die »Form« (das ist freilich nicht im abstrakten Sinn eines längst fadenscheinig gewordenen Dualismus zu verstehen) über den vermeintlichen »Inhalt«, das vage »Gefühl«, kurz das Außerästhetische zu setzen: im tiefsten Grunde aber nicht deshalb, weil sie der Möglichkeiten, sondern weil sie des eigentlichen Antriebes dazu entbehren, und weil ihre geistige Einstellung ihnen das gleichgültig, ja fast unmöglich macht, in ihrem persönlichen Umkreise zum mindesten, für sich. Es kommt dabei sehr in Betracht, daß es sich bei Werken der bildenden Kunst (wir bleiben uns dabei dieser rein praktischen und empirischen Scheidung immer wohl bewußt) um einen weitaus individuelleren Besitz, einen Besitz in viel ausgesprochenerem materiellem Sinne handelt: das Kunstwerk ist da (und wäre es auch eine »Wiederholung«) eben nur »jetzt und hier« vorhanden, schlechthin einmalig, und selbst die sogenannten reproduzierenden Künste, Graphik, Bronzegüsse u. dgl., machen davon nur bedingt eine Ausnahme: bei jenen anderen »Künsten« ist aber auch die

Art ihrer »Reproduktion« schon rein äußerlich eine andere. So ist der »Kunstsammler« auf diesem Gebiet ganz besonders ein persönlichst eingestelltes, ökonomisches Wesen, ja im eigentlichsten Grunde überhaupt nur hier vorhanden; und selbst wenn er, dem demokratischen Zuge der Zeit folgend, seine Schätze der Öffentlichkeit zugänglich macht, so handelt er nicht vom Zentrum, sondern von der Peripherie seines innersten Wesens aus. Gewiß, Fürsten und Vornehme so gut wie Finanz- und Geschäftsleute aller Zeiten haben aus Prachtliebe und Machtlust heraus gesammelt — der Gradationen sind hier ebenso unzählige —, aber die Männer der universalen Sphären, mögen sie mit irdischen Gütern gesegnet sein oder nicht, mögen sie sich ihrer freuen oder sie verachten, sind kaum jemals in den Reihen der Sammler zu finden gewesen. Schopenhauer, der ein wohlhabender Mann, auch ein recht guter Geschäftsmann schon aus väterlicher Vererbung her war und der glänzende Seiten über das Wesen der Kunst geschrieben hat, war so wenig Sammler als der heilige Carlo Borromeo; und wenn dessen Neffe, der berühmte Kardinal Federigo, der fast ein halber Heiliger gewesen ist, ein ansehnliches Museum, den Grundstock der Mailänder Ambrosiana, zusammengebracht und mit Liebe gehegt und beschrieben hat, so waren es doch viel mehr didaktische, pädagogische Interessen eben praktischer Art, die ihn leiteten, und dieser Italiener der Spätrenaissance, der ein wirkliches Kunstverständnis besaß, war doch auch ein halber, geistlicher, »Politiker«.
Es ist keine üble Probe auf das Exempel, wenn man einen berühmten Sammlerkatalog der oberitalienischen Hochrenaissance, verfaßt von dem venezianischen Patrizier (und eo ipso »Politiker«) Marcanton Michiel, daraufhin durchblättert. Da sind Künstler — ohnehin schon aus naheliegenden »ökonomischen« Gründen fast die ältesten Privatsammler — und Nobili, die uns in ihren charakteristischen »Studios« vor Augen treten; aber nur ein einziger Mann der reinen Wissenschaft ist darunter: der Philosophieprofessor Leonico Tomeo in Padua. Dafür begegnen uns viel öfter Männer der »praktischen« wissenschaftlichen Berufe: schon bei Michiel tritt die Figur des Juristen Marco Benavides-Mantova bedeutend hervor, und was im besondern Ärzte, ganz abgesehen von ihrer literarischen Tätigkeit seit Aldrovandi von Bologna und dem Leibarzt Urbans VIII. Giulio Mancini, auf diesem Gebiete bis auf unsere Tage herab bedeutet und geleistet haben, ist wohlbekannt; es soll noch etwa an den Dr. Sloane in London, dessen Sammeltätigkeit dem Britischen Museum zum Erstehen half, oder an einen Kunstkenner und Sammler, wie es der Senator Morelli-Lermolieff von Bergamo gewesen ist, erinnert sein.

VOM TANHUSER

AUS DER MANESSESCHEN HANDSCHRIFT, COD. 7266, PARIS

Hie vor do stuont min ding also, daz mir die besten jahen,
ich waer' den liuten sanfte bi; do hat' ich holde mage:
Si kerent mir den rügge zuo, die mich da gerne sahen,
sit ich des guotes niht enhan, so gruezent si mich trage.
Min dink hat sich gevueget so, daz ich muoz dem entwichen,
der mir e von rehte entweich, den laze ich vür mich slichen.
si sint alle wirte nu, di sant mir geste waren,
unt bin ich doch der selbe, der ich was vor zwenzik jaren;
ich bin gast, unde selden wirt, daz leben ist unstaete:
dunke ie man, daz ez senfte si, der tuo, als ich taete.

So mir min dink niht ebene gat, swar ich kere in dem lande,
so denke ich sa gegen Nuerenberk, wie sanfte mir da waere.
Ich wolde haben da genuok, da man mich wol erkande,
e ich bi den vremden hete niht, geloubet mir ein maere.
Ich tet vil manigez hie bi vor, daz mich nu riuwet sere,
hete ich gewist, daz ich nu weiz, ich hete lihte mere:
in' erkande do min selbes niht, des muo ich dikke engelten;
des lade ich die vremden in min hus nu harte selten.
»wol uf, her gast, ir solt en wek!« so sprechent si mir alle.
in' weiz, ob ie man disiu vuore iht wol an mir gevalle.

Ich denke, erbuwe ich mir ein hus nach tumber liute rate,
die mir des helfen wellent nu, die sint also genennet:
Unrat unt her Schaffeniht die komen mir vil drate,
und einer, heizet Seltenrich, der mich vil wol erkennet:
Der Zadel unt der Zwivel sint min staetez ingesinde;
her Schade und ouch her Unbereit ich dikke bi mir vinde.
unt wirt min hus also volbraht von dirre massenie,
so wizzet, daz mir von dem buwe her in den buosen snie.

Rome bi der Tiver lit, der Arn gat vür Pise,
als der Tronte vür Pitschrer hin, diu Tuzer gat vür Kezzen:
Grimun lit dem Pfate bi, dur Safoe gat diu Nise;
Paris bi der Seine lit, diu Musel gat vür Mezzen.
Vür Basel vliuzet abe der Rin; der Neker vür Heiligbrunnen,
so ist diu Elbe lange dur Sahsen lant gerunnen.
Liutche ist ouch der Mase bi; vür Pülan gat diu Nise;
so vliuzet dur der Unger lant der Wag und ouch diu Tise:
Brage bi der Wuoltach lit, als Wiene an der Tuonouwe:
swer des gelouben welle niht, der var, unz er'z beschouwe.

EINE DUCENTO-MADONNA

VON OTTO PÄCHT

Die Holzskulptur einer Madonna, die als Spende ins Wiener Staatsmuseum übergegangen ist, wurde von E. Leisching[1] in die Literatur eingeführt und als tirolisch 14. Jahrhundert angegeben. Über ihre Herkunft scheint nichts bekannt zu sein (Abb. 1/2).

Die Madonna und das Kind sind getrennt gearbeitet, das Kind mit einem Dorn an der Madonna befestigt. Der Baumstamm, aus dem die Madonna geschnitzt ist, ist hinten hohl. Der Leischingsche Katalog gibt Lindenholz an, doch läßt sich das bei dem morschen Zustand des Holzes kaum mehr feststellen.

Die plastische Form der Skulptur ist leidlich gut erhalten. Abgebrochen ist nur teilweise die Fortsetzung des Kapuzensaumes nach unten, besonders rechts; doch ist, das geht aus dem auf längere Strecken erhaltenen linken Saumrand hervor, die Erhebung des Holzsteges nicht stärker als in der Höhe einer Leiste zu denken. Die Füße Marias sind durch Fäulnis verstümmelt, der Zeigefinger der rechten Hand fast gänzlich abgebrochen, während die glatte Bruchstelle an zwei Fingern der linken Hand sich auch durch das Herabreichen der heute fehlenden Gesetzesrolle des Kindes erklären ließe. Die Hände selbst, gesondert gearbeitete Stücke, sind mit Hilfe von Zapfen eingesetzt. Desgleichen die Arme des Kindes, die sogar aus zwei Teilen, Ober- und Unterarm, zusammengefügt sind, und seine Füße, die dort, wo sie aus dem Gewand herauskommen, beim Knie, angesetzt sind. Der rechte Fuß fehlt heute. Wichtigere Verletzungen trägt noch die linke Kinderhand; an ihr ist der Daumen und die Gesetzesrolle, auf die die Krümmung der Hand notwendig deutet, abgeschlagen.

Heikler ist die Frage der Erhaltung der Oberfläche in Hinsicht der Bemalung. Über den ursprünglichen farbigen Eindruck sich Rechenschaft abzulegen, soweit die erhaltenen

[1] E. Leisching: Figurale Holzplastik, Wien 1908, Taf. IV, Nr. 8.

Reste der originalen Malschicht Rückschlüsse, wenn auch nur allgemeiner, so doch prinzipieller Art gestatten, erscheint unerläßlich, sobald man — und das geschieht bereits beim Ablesen des Gegenständlichen — die zwischen zwei- und dreidimensionaler Gestaltung schwankende Zwitterstellung unserer Madonna gewahr geworden ist. Einmal sind weite Flächen plastisch ungeformt und erhalten erst durch die Bemalung Formung und den vom Künstler beabsichtigten Ausdruck — das Holz, die plastische Masse, bildet vielfach nur den Unterbau für die eigentlichen Ausdrucksträger; die Malerei steuert nicht nur die füllende Farbe, sondern auch die begrenzende Form bei, was man sich am besten am Kopfe des Kindes (Abb. 3) veranschaulichen kann: Jede plastische Angabe des Haares fehlt; es wird zur Gänze erst durch die Malerei geschaffen, so als ob sich als Unterlage für sie die ungestaltete Materie der Fläche eines Tafelbildes darbieten würde, während in der Gotik die Bemalung gegenständlich nichts hinzufügt. Als Beispiel: die Krumauer Madonna, bei der der Kopf des Christkindes von in starkem Relief hervortretenden stilisierten Haarlocken bedeckt ist, die vom Gold der Bemalung bloß gefärbt werden. Dann liegt unserer Madonna letzten Endes noch immer die spätantike Erscheinungsform der plastischen Struktur zugrunde. Sie ist jedenfalls zweidimensionalen Vorstellungen entnommen, so daß gar kein prinzipieller Unterschied zwischen der Bedeutung der Masse und der Farbe für das Zustandekommen des künstlerischen Eindrucks besteht. Die Verkürzung des Knabenbeines, also etwas, was nur in der optischen Aufnahme existiert, hat die der Sphäre des Tastbaren angehörende Form bestimmt. Wir sagen heute, der Oberschenkel sei zu kurz geraten. Auch die körperliche Masse hat nur optische Funktion, nicht bloß die Farbe. Oder die Vertiefung zwischen Kapuze und Madonnenkopf, die Schatten als Nichtform wird, wohl aber in den optischen Wirkungsbereich fällt und durch die dunkle, blaue Färbung eine Unterstützung in der gleichen Richtung erhält. Auf jeden Fall ist die Farbe hier nicht Daseinsform, sondern Wirkungsform.

Für den Farbauftrag war die Oberfläche der Statue mit einem leinwandartigen Gewebe überzogen, das noch an vielen Stellen erhalten und, wo die Farbe heute fehlt, sichtbar ist; auf diesem ruht eine dünne Gipsschicht, über die erst die eigentliche in Wasserfarben ausgeführte Malschicht sich hinzieht. Nur am Kopf des Kindes — wahrscheinlich galt dies für seinen ganzen Körper und hängt mit seiner vom Schnitzen der Madonna gesonderten Entstehung zusammen — liegt die Malschicht ohne Leinwandüberzug auf der hier sehr dünnen Gipsschicht[1].

1 Bei der Besprechung der Bemalung von Holzbildwerken romanischen Stiles ist es Gewohnheit geworden, Theophilus »de albatura gypsi super corium et lignum I. c. 19« als literarischen Beleg für das Bemalungsverfahren zu zitieren, das man an den erhaltenen Stücken beobachtet hat. Zwar deckt sich auch in unserem Fall im wesentlichen der bei Theophilus beschriebene Prozeß mit unseren Beobachtungen, doch hat man immer übersehen, daß Theophilus gar nicht von der Bearbeitung von Skulpturen, sondern einer Tafel spricht. Auch gehört Freiplastik zur Zeit des Theophilus zu der allergrößten Seltenheit.

Am vollständigsten ist die Bemalung des Kopfes erhalten, wenn auch, wie ich aus dem Fortgehen der gleichen Farbe über Stellen, wo die Gipsleinwandunterlage abgesprungen und das nackte Holz herauskommt, schließen zu müssen glaube, nur in einer getreuen Auffrischung der originalen Züge, so vor allem bei der Umrißzeichnung der Augen, deren Mandelform in schwarzbraun gezeichnet ist, und des Mundes, während das leicht-impressionistische Rosa der Wangen verdächtiger aussieht. Der Mantel war blau angelegt und auch eine rote Einfassung der Mantelfalte mag es gegeben haben; sicher unecht ist das dicke Rot, das ganz grob alle Begrenzung überschreitet. Trotzdem innerhalb des gleichen Farbtones keine Übergänge stattfinden, die Farbfläche nicht aus verschiedenen Nuancen derselben Farbe gebildet wird, kann man doch von Lokalfarben im Sinne der späteren Plastik nicht sprechen. Es sind eintonige Farbflächen, wie sie in der romanischen Malerei vorkommen, wo sie nicht objektive (Farbe des Stoffes), sondern subjektive Wiedergabe sind.
Die oberflächliche Beschreibung des Leischingschen Kataloges spricht von einer stehenden Madonna. In Wirklichkeit sollen die in der Höhe der Knie des Kindes in ihrem senkrechten Fall aufgehaltenen, nach vorne zu horizontaler Lagerung gezwungenen und dann erst etwas verkürzt fallenden Mantelpartien das Sitzen der Madonna markieren. Dadurch ist auch die Stellung der Kindesbeine motiviert. Das linke ist im Knie gebeugt, woraus vom Betrachter der Rückschluß auf die Ursache der Bewegung aus der Ruhelage, der als Sitz dienende Schoß der Madonna, gefordert wird. Der Grund der Schwierigkeiten, das rein Gegenständliche an der Figur zu erkennen, liegt in der sekundären Schauform, in dem, wie wir sehen werden, nachträglichen Übersetzen zweidimensionaler Bildungen in dreidimensionale Gestaltung. Klar ist jedenfalls, daß wir eine Darstellung der sitzenden Madonna vor uns haben, die das Kind vor sich auf dem Schoß hält; Kind und Mutter stehen aber in keinerlei psychischer Verbindung, sondern werden frontal an den Beschauer gebunden, dessen supponierte Gegenwart durch die Segensgeste des Kindes in die Gruppe einbezogen wird. Auch ohne Nimben oder weltliche Hoheitsabzeichen sind in der statuarischen Komposition die Grundzüge der Vorstellung der Theotokos als Kathedra Christi enthalten. Nach dem vorbildlichen Ikon nennt man den Muttergottestypus »Hypsilotera«. Mit dieser Feststellung ist bereits eine Begrenzung zumindest der Entstehungszeit gegeben. Denn der absolute Repräsentativcharakter dieser Madonnenschöpfung ist an die doppelte Korrespondenz zum Betrachter gebunden. Es ist ein paralleles nach außen Tendieren, das jeden inneren Zusammenhang von Madonna und Kind auflöst und selbst den rein mechanischen des Sitzens des Kindes auf Marias Schoß und des von ihr Gehaltenwerdens auf symbolische Andeutung beschränkt, so daß man in unserem Falle etwa den Eindruck der Haltlosigkeit, des Steckenbleibens jeder physischen Bewegung empfängt. Dieser vollständige Dualismus von physischem und psychischem Geschehen wurde im 13. Jahrhundert überwunden, vor allem in Italien. Dies ist somit ein Terminus ante quem.

Halten wir fest, daß der Typus byzantinisch ist, im 6. Jahrhundert in einer durchaus und ursprünglich flächenhaften Kunst (S. Apollinare Nuovo in Ravenna, Parenzo), der eben noch der spätantike Illusionismus zugrunde liegt, aufkommt und eine frontale, das heißt nur im Verhältnis zum Betrachter gesehene zweidimensionale Komposition vorliegt. So enthielt aber die Übertragung dieser Komposition in die Freiplastik, in dreidimensionale Gestalt, ein Problem in sich, das die verschiedenen abendländischen Kunstkreise verschieden lösten. Der entscheidende Gedanke, aus dem die Plastik des Abendlandes erwuchs, hat seinen Vorläufer in der Antike in der Anthropomorphisierung von Baufunktionen — nur traten jetzt an die Stelle der körperlichen Karyatiden geistige Träger der Kirche. Er läßt die figürliche Darstellung an der Räumlichkeit der Architektur teilnehmen. Die einzigartige Erscheinung des Blockzwanges bedeutet ja nichts anderes, als daß die Skulptur die neue Körperhaftigkeit dadurch empfängt, daß die Daseinsform der Architektur auf sie übergeht. Daß zugleich innerhalb dieser Grundform die alten zweidimensionalen Schemen der Innenzeichnung weiterleben, ist nur ein weiterer Hinweis darauf, daß die Emanzipation der Daseinsform nicht aus einem nachahmenden Verhältnis zur Natur hervorging. Diese architektonische Bedingtheit der Daseinsform der Skulptur, die wir als strenge archaische Gebundenheit empfinden, vermissen wir an unserer Madonna. Verglichen sogar mit nordischer Holzplastik des 12. Jahrhunderts, verstößt überall ein leerer Zwischenraum zwischen stofflicher Form — die Richtung eines Armes, die infolge der Durchkreuzung mehrerer Raumschichten ungeformten Raum empfinden läßt — gegen den Sinn dieser Gesetze. Das Bildwerk wird demnach aus keiner Kunstübung hervorgegangen sein, deren Stil von der Bauplastik bestimmt ist, sondern seine Heimat wird dort zu suchen sein, wo, wenn eine plastische Tradition bestand, sie in einer direkten Übersetzung des Stiles der Malerei ihr Auskommen fand.

Nun läßt sich in Mittelitalien eine Gruppe von Holzbildwerken lokalisieren, die gegenüber nord- und süditalienischer Bauplastik und selbst der des eigenen Gebietes jene oben besprochene größere »Unstilisiertheit« aufweist. Vor allem aber kann der dort herrschende Stil der Malerei, an die wir uns nicht aus Verlegenheit, sondern um gleichsam den in der Plastik uns entgegentretenden Stil in seinem Heimatbezirk aufzusuchen, also aus innerem Zwang wenden, als prinzipiell verwandt bezeichnet werden. Soziologisch drückt sich ja diese Zusammengehörigkeit im Werkstattzusammenschluß des Steinplastikers in der Bauhütte und des Holzbildschnitzers mit dem Maler aus, wofür das frühe Ducento in einer Madonna der Domopera von Siena[1], das spätere Ducento in der Coppo zugeschriebenen Madonna von S. Maria Maggiore in Florenz[2] ein Beispiel gibt. Die Holzskulpturen, die zum Vergleich in Betracht kommen, sind die Madonna »di

1 R. v. Marle, The Development of the Italian Schools of Painting. I. fig. 108. 2 O. Sirén, Toskanische Maler im 13. Jahrhundert. Berlin 1922, Abb. 85.





1/2. MADONNA, HOLZFIGUR, MITTELITALIENISCH
WIEN, KUNSTHISTORISCHES STAATSMUSEUM



3. KOPF DES KINDES DER WIENER MADONNA
WIEN, KUNSTHISTORISCHES STAATSMUSEUM

Costantinopoli« in Alatri[1] (Abb. 4), jene des Presbyter Martinus aus Borgo San Sepolcro[2] von 1199, jetzt im Berliner Museum (Abb. 5), die Kreuzabnahme im Dom zu Volterra[3]; nahe stehen noch außerhalb Mittelitaliens das Kruzifix der Kathedrale von Modena[4] und das von S. Savino in Piacenza[5]. Zu diesem bereits bekannten Material vermag ich zwei weitere Madonnenstatuen hinzuzufügen, die eine im Bargello in Florenz, eine zweite im Nationalmuseum in München (Abb. 7/8). Auch eine männliche Figur des Louvre gehört hierher (Abb. 6). Die beiden wegen der Kenntnis ihres Heimatortes vor allem heranzuziehenden Madonnen identifizieren sich in ihrer grundsätzlich zweidimensionalen Konzeption mit unserer Madonna. Dieses Moment kann man vor aller zeitlichen Differenzierung für Stilzusammenhänge geltend machen, denn ein Abweichen in diesem Punkte wäre mit der Überwindung dieses Stiles, mit einer vollständig neuen plastischen Entwicklung gleichbedeutend. Und doch unterscheiden sie sich in zwei Punkten so sehr, daß an einen engeren Schulzusammenhang wohl kaum gedacht werden kann.

Der erste Eindruck ist der einer weitaus, und zwar nicht bloß graduell stärkeren Plastizität. Gleich wenn wir die Stellen unserer und der Berliner Madonna vergleichen, an denen durch die Mitwirkung des Formlosen, des Schattens, ein Verstoß, ein Widerspruch gegen den Blockzwang vorläge, etwa das Aufsitzen der Kapuze auf dem Kopf, bemerken wir ein Abweichen der Auffassungen. In der Wiener Madonna kommen die Konturen der Kapuze in die vordere Gesichtsebene zu liegen — alle Form geht in der optischen Fläche auf —, während die Umrißlinie der Kapuze der Berliner Madonna, von gewöhnlicher Entfernung gesehen, eine Schlinge abzeichnen würde, die sich mit der abtastbaren Begrenzungslinie nicht deckte, sondern viel weniger davon, nur eine Abbreviatur der tatsächlichen Erstreckung auf die Projektionsfläche enthielte: wir nehmen die Form verkürzt wahr, das heißt, wir müssen das optische Bild durch Erinnerungsvorstellungen, aus der Erfahrung ergänzen. In der Berliner Madonna kann nun diese am Objekt selbst gewonnen werden, in unserem Stück muß sie von außen als vorhandener Erfahrungsbesitz hinzutreten. Ja dies ist eigentlich der Konflikt, den der Eindruck, den man von unserer Statue empfängt, hervorruft, daß die Wirkungsform Erfahrung beansprucht, welche man am Kunstwerk selbst Gelegenheit hat und versucht wird, nachzuprüfen, wobei die erste Wahrnehmung Lügen gestraft wird. So stehen auch die Beine des Kindes der Berliner Madonna fast senkrecht auf der Sehebene und zugleich gerade, ohne seitliche Neigung; die optische Verkürzung soll sie zwar etwas länger denken lassen, als ihre plastische Bildung beträgt, keinesfalls aber ist ein so unvermitteltes und unvereinbares Nebeneinander des wegen der optischen Verkürzung stofflich verkürzten und schräg gebogenen

1 Vgl. Venturi, Storia dell' arte italiana. III, p. 382, fig. 367; G. Fogolari, Sculture in legno del secolo XII, L'Arte, 1903. 2 Vgl. Bode, Jahrbuch d. k. preußischen Kunstsammlungen. IX, 1886, p. 197; Venturi, III, p. 385. 3 Vgl. L. Courajod, Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du deuxième siècle. Gazette archéologique. 1884. p. 91 und p. 129; Venturi, IV, p. 864, fig. 722. 4 Vgl. Venturi, III, p. 385, fig. 370. 5 Vgl. Venturi, III, p. 385, fig. 369.

linken und des in seiner stofflichen Ausdehnung wörtlich zu nehmenden rechten gestreckten Fußes (der wohl um ein beträchtliches tiefer ging als der linke reicht) auch nur möglich. Auch das Sitzmotiv der Berliner Figur wirkt in der plastisch-räumlichen Gestaltung viel klarer: wiederum verläßt sich der Künstler nicht auf die Ergänzung der optischen Andeutung. Und daß das Verhältnis zur Farbe ein anderes ist, wird an der Rolle klar, die sie für den Ausdruck der Köpfe spielt. Die Gliederung des Berliner Marienkopfes geht von der Massenmodellierung aus. Auge, Nase, Mund entstehen im Zusammentreffen verschiedener räumlicher Richtungen der Oberfläche, die Spannung des Gesichtes verrät räumliche, körperliche Energien. Der Wiener Madonnenkopf ist mit Ausnahme des übrigens sich auch nicht scharf absetzenden länglichen Nasenkeiles nur ganz weich modelliert, es könnte keine eindeutig bestimmte Form sich herauslösen: diese schafft erst die Bemalung und so erzeugt die durchgehende zweidimensionale Formung trotz der abnormen Maße und Abstände nur Spannung körperloser, geistiger Art, ohne materielle Schwere. Kopf und Hände sind das einzige, wo Körperlichkeit und damit stärkere Daseinsform aus dem Gewand hervorbricht. Sonst ist die Gewandoberfläche wirklich zweidimensionale Projektion, die den Körperbau nicht durchfühlen läßt und so in Verbindung mit dem von der Malerei übernommenen Typus eine in der Plastik einzig dastehende Entmaterialisierung durchführt.

Um so erstaunter ist man, an den beiden anderen Madonnen die Körperstruktur vereint mit einer rein linear aufgesetzten Innenzeichnung der Gewänder anzutreffen, die sich wie eine Zickzackmaserung ausnimmt, eigentlich aber die Übertragung eines abstrakten Zeichenschemas für die Illusion der Gewandlagerung aus der Flächenkunst in die Plastik darstellt, die nur deshalb auch hier als Belebung auftreten kann, weil ihr abstraktes Symbol sich weniger dem Entweder-Oder optischer oder taktischer Einstellung fügt. Möglich, daß in der Wiener Statue die Malerei diese Aufgabe übernommen hat: zu sehen ist nichts mehr, was mit Sicherheit darauf schließen ließe. Die parallele, senkrechte Kannelierung des Untergewandes und der Mantelpartien am Unterarm sowie besonders die überraschend plastisch gegebene symmetrische Raffung des Mantels an beiden Seiten zum Knie hinauf sprechen eher dagegen.

Stillschweigend haben wir überall das Vorhandensein einer Malerei vorausgesetzt, die derartig vorbildlich für die Plastik werden kann. So muß auch der Schluß erlaubt sein, daß, wenn es gelingen sollte, den künstlerischen Typus unserer Madonna in Tafel- oder Wandmalereien zu entdecken, diese annähernd genau unsere Plastik lokalisieren und datieren würden. Die Stilphasen der italienischen Ducento-Malerei sind noch keineswegs so herausgearbeitet, daß wir ein deutlicheres Bild der Entwicklung vor uns hätten. Den markantesten Einschnitt macht der zur Ausbildung einer »maniera byzantina« führende neuerliche byzantinische Einfluß, der im 2. Jahrhundertviertel etwa an den Tafelbildern



4. MADONNA DI COSTANTINOPOLI
ALATRI, S. MARIA MAGGIORE



5. MADONNA
BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM



6. JOHANNES
PARIS, MUSÉE DE CLUNY



7. MADONNA
MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM



8. MADONNA
FLORENZ, R. MUSEO NAZIONALE



9. ALBERTO SOSIO, KRUZIFIX
SPOLETO, DOM

Giunta Pisanos greifbar wird und der selbst die Ikonographie von Grund auf ändert. Im Kruzifix tritt an Stelle des ganz a-historischen »triumphierenden Christus« mit geöffneten Augen die — noch immer in zeitloser Symbolik verharrende — Darstellung des nach unerhörtem Todeskampfe verschiedenen Heilands. In der Behandlung des Madonnenthemas wird die streng frontale Komposition der »sedes sapientiae« (in der, da es nur auf den Ausdruck dieses Gleichnisses anzukommen scheint, die bildliche Grundlage des Gleichnisses, das materielle Sitzen des jungen Heilands auf dem Madonnenschoße, sichtbar wird und keine innere Beziehung der beiden göttlichen Personen Gestalt annimmt) von Darstellungen abgelöst, in denen als Motivierung der engeren physischen Verschränkung das menschliche Verhältnis fühlbar wird. Die Madonna hält das seitlich verschobene Kind, um es vor dem Fall zu bewahren und Christus ist wirklich ein Kind, das solche Vorsicht nötig hat und kein verkleinerter Heiland mit feierlicher Segensgeste, wie unser langgezogener Christusknabe einer ist. Dieses neue Zueinanderkehren und Aufeinanderbeziehen innerhalb des Bildrahmens begnügt sich nicht mehr mit der ursprünglich optischen Zweidimensionalität, die nur der Relation zum Betrachter gehorcht, und so findet die halb zeichnerische, halb malerische Durchmodellierung der ausgebildeten mittelbyzantinischen Kunst, die weit mehr Daseinsform in sich enthält, Eingang in die italienische Malerei des 13. Jahrhunderts. In einem Madonnenkopf Giunta Pisanos oder Coppo di Marcovaldos mit seiner innerlich gespannten Rundung stehen Augen, Nase und Mund in notwendiger Beziehung zum Umriß des Kopfes, helfen ihn erzeugen, in dem Berlinghiero Berlinghieri zugeschriebenen in S. Andrea in Rovezzano[1] sind diese Innenformen nach nur für den Betrachter geltenden Formgesetzen einer harmonischen Rhythmisierung auf das schlaffe und sehr gedehnte Oval verteilt und aufgesetzt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß allein die Malerei vor Entstehung der »maniera byzantina« als Vorbild unserem Bildschnitzer vor Augen gestanden sein kann. Denn abgesehen davon, daß — wir erwähnten es bereits früher — die Wiener Madonna ikonographisch von dem Wandel der »maniera byzantina« noch unberührt ist, wäre eine Statuarik, die nach Wirkungsgesetzen der Malerei verfährt, ein Paradoxon der byzantinisierenden Bewegung, deren neue Belebung auf der Berücksichtigung taktischer Werte beruht. Denn obwohl aus der Kunstgattung heraus eine Auseinandersetzung mit diesen unumgänglich war, wäre sie ungeachtet der dabei entstehenden Widersprüche gänzlich vermieden worden. Nur in der vorbyzantinischen Ducento-Malerei können wir folglich eine derart riesige Proportionierung des Kopfes im Verhältnis zu dem ganz unter dem Gewand entmaterialisierten Körper mit seinen schmächtig abfallenden Schultern wiederfinden, ohne daß die Größe des Kopfes drückende Schwere empfinden

[1] Sirén, o. e. Abb. 6. — Dieses und das folgende Klischee wurden vom Verlag Paul Cassirer, Berlin, in liebenswürdiger Weise zum Wiederabdruck zur Verfügung gestellt; siehe Abb. 10 und 11.

läßt, so im Luccheser Kruzifix Berlinghiero Berlinghieris[1]: die ihm zugeschriebene Rovezzano-Madonna zeigt dasselbe Kopfideal; das langgezogene Oval, die ohne jedwede Dynamik komponierte, streng hieratische Ordnung der mandelförmigen Augen, der langen und spitzen Nase mit dem winzigen Munde darunter. In der genannten Madonna finden wir ein prägnantes Gegenstück der bis zum offenen Widerspruch gegen den ursprünglichen bildlichen Sinn einseitigen Betonung und Wertschätzung des gedanklichen Ausdrucks, der »sedes sapientiae«. Das Motiv ist aber nicht auf die Rovezzano-Madonna beschränkt und kommt besonders in der gleichzeitigen byzantinischen Kunst häufig vor. Der kleine Heiland nämlich mit seinen unkindlichen, miniaturhaft wirkenden Formen ist in einer Körperstellung festgehalten, die man als Sitzmotiv bezeichnen muß, obgleich der Heiland über dem Madonnenschoß ohne Unterlage zu schweben scheint. Dazu kommt dann noch, daß die Verbindung mit der Madonna nur andeutungsweise durch deren Handhaltung für den Betrachter vorhanden ist, als entmaterialisiertes Substrat des ursprünglich körperlich gedachten, in innerbildlicher Relation geschaffenen Motivs. Daraus resultiert der schlaffe, aktionslose Eindruck — wir spüren keinen inneren Willenszusammenhalt —, den die großen, überlangen Hände machen, bei der Wiener Madonna ebenso wie im Tafelbild aus Rovezzano.

Es ist selbstverständlich, daß die Durchdringung dieser verschiedenen Anschauungsweisen auch nicht das Werk dieser der »maniera byzantina« vorangehenden Epoche war und daß die Auseinandersetzung der spätantiken Elemente und der mittelalterlichen autonomen Ausdrucksstilisierung in dem uns hier interessierenden geschichtlichen Prozeß sich nur als Auseinandersetzung mit noch irgendwie in fortgeschrittenster Verarbeitung, in Keimen erhaltenen Grundelementen früherer Stile abgespielt haben kann. So ergibt sich von selbst die Frage, inwieweit die Tradition in den charakterisierenden Typen zu Worte kommt, kurz welche zeitliche Abgrenzung nach unten vorzunehmen wäre. Ein Vergleich von Berlinghiero Berlinghieris Kruzifix in der Pinakothek zu Lucca und dem 1187 datierten Alberto Sosios[2] im Dom zu Spoleto offenbart in letzterem noch viele Residuen der spätantiken und karolingisch-ottonischen malerischen Elemente. Die Kopfform ist rundlicher; rund statt mandelförmig sind auch die Augen; alles leichter, bewegter, dem Zufälligen optischer Auffassung näher. Und dann spricht sich im Verhältnis des kleinen Kopfes zur breiten Brust ein noch weit tiefer in körperlicher Kausalität wurzelndes Empfinden aus als im Übereinander des großen Kopfes über den schmächtigen Schultern des Gekreuzigten Berlinghieris. Und gerade in dieser Größenverteilung steht die Wiener Madonna abermals als Verwandte von Berlinghieris Schöpfungen da.

Nach dem heute bekannten Material müssen diese besten Vergleichsmöglichkeiten und relativ größten Ähnlichkeiten als Stützen für eine Datierung in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts und Lokalisierung in Mittelitalien angesehen werden.

[1] Sirén, o. c. Abb. 1; vgl. vorige Anmerkung. [2] Oben Abb. 9 und Venturi, Storia V. Abb. 1.



10. BERLINGHIERO BERLINGHIERI, KRUZIFIX
LUCCA, PINAKOTHEK
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



11. BERLINGHIERO BERLINGHIERI ZUGESCHRIEBEN
MADONNA (ROVEZZANO, ST. ANDREA)

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

DV TZARTE GOTES GARTE

So wol dir gotes vnder tan. ich meyne dich tiure welt.
Got nympe vnde hat vz dir genomen al syner hohesten vreuden gelt.
Die syne hohen menscheheit.
Die edelen morer syn

Gar alle gotes heiligen hat got vz dir genomen.
werlt were du nicht waz were vns got wer were tzv gotes riche komen.
Waz were lieb waz were leit.
Ayn dynster liechter schyn

Dv tzarte gotes garte an deme got wunder wunder hat.
Er wundert vnde ir buwet manige tivre wunder sat
Die hymelischen iherusalem man noch vz dir getzieret wol.
Vz dyr alle syne kore werdent dynes lobes vol.

Lied des Meister Vriderich von Sunnenburk / Aus der Jenaer Liederhandschrift

ZUR TECHNIK DES REITERSTANDBILDES IM DOM ZU BAMBERG

VON JOSEF MORPER, MÜNCHEN

I.

Die gegenwärtigen Erörterungen nehmen ihren Ausgangspunkt von einem Rechnungsvermerk, der in den bambergisch-domkapitelischen Werkamtsrechnungen von Walburgis 1784 bis 1785 fol. 73[1] verzeichnet steht und, wie folgt, lautet:
»Ausgabgeld für Bau und Reparatur Kösten dem Vergulder, Bildhauer und Mahler. 2 fl. — kr. dem Bildhauer Mutschele, ein Ohr an das Pferd — und ein Fuß an den reitenden Stephan in der Kirch neu zu machen und zwei neue Urnen auf reliquien Gehäußlein zu machen l. Nro. 112.« Auch dieser Beleg ist in den sogenannten Probationes[2] erhalten. Er ist für unsere Zwecke von um so größerem Werte, als er die mit eigner Hand geschriebene Quittung des Arbeitsverfertigers selber darstellt, so daß wir über die geleistete Arbeit an der Reiterfigur, wie zu wünschen, aus der ersten Quelle benachrichtigt werden.
»Verzeignuß was Ich zu End gesetzter Verferdiget hab als nemlich die bildnuß deß reitenden König Stephanuß von Stein, am Pfeiler nebst den hl. Henericus Altar, ausgebesseret und das felende, als ein Ohr und ein Fuß neu gemagd, ist der genaueste

[1] Bamberg, Staatsarchiv, Rep. 41. Vz. IV. Nr. 147. [2] Bamberg, Staatsarchiv, a. a. O.

Lohn .. 1 fl. 12 kr. acht reliquien Heußlein zur hl. Henricy brocession ausgebeßret und neuhe orne grüglein auf die Verdachung gemacht ist der genaueste lohn .. 48 kr. Summa .. 2 fl. Ist mid dank bezahlt. Bamberg, den 9ten December 1784. F. M. Mutschele Dep. bilthauer[3].«

Nehmen wir diese beiden sich gegenseitig ergänzenden Quellenstellen einmal rein als solche hin und versuchen wir aus der bloßen Gegebenheit der berichteten Tatsachen, ohne Hinblick auf das Objekt, an dem die Arbeit vollzogen wurde, über Art und Umfang der Arbeit eine Vorstellung zu gewinnen, so ergibt sich zweierlei: Erstens, die Arbeit war eine simple Ausbesserungsarbeit und hatte nach dem Wortlaut nur zwei fehlende Teile: das eine Ohr des Pferdes (welches, wird nicht gesagt) und den Fuß des Reiters neu zu ergänzen. Zweitens, der Umfang der Arbeit kann nur ein sehr minimaler gewesen sein, denn die dafür erstattete Summe von einem Gulden und zwölf Kreuzern ist auch für die damaligen Bezahlungsverhältnisse eine äußerst kleine. Schon dies könnte einen vorsichtigen Befrager von historischen Quellen zur Skepsis verleiten, ob die neugemachten Stücke auch tatsächlich vom Bildhauer vollkommen »neu gemagd« worden seien, oder ob nicht etwa nur eine Wiederbefestigung der einmal durch irgendein Vorkommnis abgebrochenen Teile stattgefunden habe und in dem Falle der vorliegenden Rechnungsnotizen eine ungenaue, das heißt das Wie und Was der Arbeit nicht logisch sauber und korrekt umschreibende Ausdrucksweise des Rechnungsstellers anzunehmen sei.

Gehen wir nun mit diesen aus der Deutung des urkundlichen Materials gewonnenen Ergebnissen an das Reiterstandbild selbst heran und blicken wir zu, wie sich diese unsere Überlegungen mit der Realität vertragen! Auf den ersten Blick wird bei den Ohren des Pferdes jeder sogleich erkennen, daß beide in der Formgebung völlig voneinander differieren. Das eine Ohr des Tieres, und zwar das rechte, zeigt eine länglich spaltartige Öffnung der Ohrenhöhle, und ist in seinem keck gespitzten aufrechten Stand von dem lebendigsten Ausdruck Gefahren witternden Horchens. Das andere entbehrt diese reizvoll individuelle Bildung ganz, es wirkt der Stein als reiner Stoff, so wenig pulst das Lebensblut der Kunst in ihm. Sagt also schon eine ganz kurze Formenanalyse, daß das rechte Ohr des Pferdes, vermöge seiner Formerscheinung und höheren Ausdrucksqualität, auch unbedingt noch das alte sein muß, so empfangen wir auch eine Bestätigung von der technischen Untersuchung. Das linke Ohr des Rosses ist aufgedübelt und seine Einsatzstelle, wie oben gut zu sehen, kräftig markiert. Das rechte wächst aus dem Oberkopf des Pferdes ohne trennenden Fugenschnitt heraus und erweist damit das gleichzeitige Geschaffensein mit dem ganzen Kopf des Tieres. Ein weiterer bedeutender Unterschied offenbart sich dann im Material. Denn die beim linken Ohr verwendete Steinsart hat ein rauheres und gröberes Korn als die des rechten, die wie der Stein, aus dem die ganze Gruppe gearbeitet ist, grau-

[3] Vgl. zur Tätigkeit F. M. Mutscheles: Konrad Kupfer, der Bildhauer Johann Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschele, Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte VII, Erlangen 1917.

grüner Mainsandstein ist. Der objektive Befund bestätigt also, was Mutschele in seiner Rechnung sagt, das eine Ohr des Pferdes, und zwar wie eben festgestellt wurde, das linke, ist vom Bildhauer wirklich neu verfertigt worden.

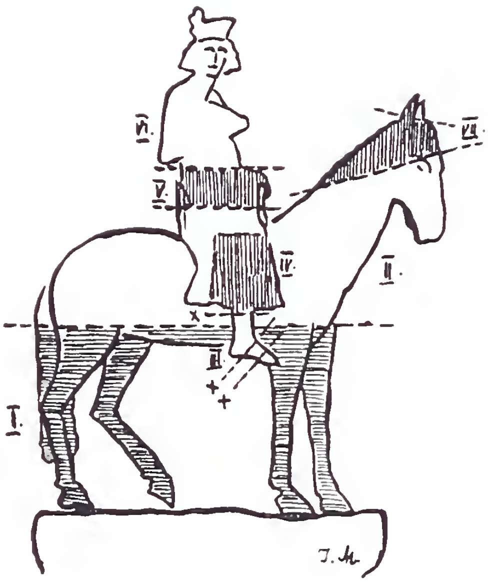
Ein wenig schwieriger gestaltet sich die Untersuchung beim Fuß des Reiters. Zwar kann man schon von unten mit dem unbewaffneten Auge wahrnehmen, daß er unterhalb der Stelle, wo er aus der Faltenmasse des Gewandes heraustritt, angesetzt und mittels einer Klammer mit dem Unterschenkel zusammengekoppelt ist. Doch erst der nähere, genauere Augenschein enthüllt das weitere. Der angesetzte Fuß ist nämlich am Spann zweimal zusammengedübelt. Desgleichen sitzt ein Dübel, dick mit Zement oder Kalkkitt verschmiert, etwa 6 *cm* unterhalb der Ansatzstelle beim Gewande und seinen Halt gewinnt dieser technisch wichtige Dübel in dem Bauch des Pferdes. (Vgl. Die Abbildung, auf der die Bruchstellen durch die mit × signierten Linien bezeichnet sind.) Der ganze Fuß besteht sonach aus vier, durch (oben) deutlich sichtbare Bruchstellen voneinander geschiedenen Teilen, die jedoch für das Auge eines unten stehenden Betrachters durch eine bleierne, um Ferse und Fußsohle herumgeführte Spornkette und durch das Steigeisen des Steigbügels selbst geschickt verborgen werden. Die vordere große Zehenspitze fehlt übrigens. Sie scheint erst in jüngerer Zeit weggebrochen worden zu sein.

Als Resultat der Untersuchung ergibt sich demnach ein vierteilig zusammengesetzter Fuß, dessen Steinmaterial zudem das gleiche ist wie das der ganzen Reiterfigur und dem entgegen steht die Behauptung Mutscheles, der fehlende Fuß des Reiters sei, wie das fehlende Ohr des Pferdes, von ihm »neu gemagd« worden. Da dieses aber nach dem Tatbestand völlig ausgeschlossen ist, vielmehr das Vorhandensein der drei Bruchstellen, die Art der Zusammenfügung und Befestigung der Teile, die Identität des Steinmaterials mit stärkstem Zwang erhärten, daß in diesem Fall nur Flickarbeit geleistet worden ist, so bleibt zur Beseitigung des Widerspruches nur die Annahme der schon bei der kritischen Wertung des Quellenmaterials vermuteten ungenauen Ausdrucksweise des Rechnungsstellers übrig. Und diese Annahme erhebt sich zur Gewißheit, wenn man sich gegenwärtig hält, daß die sprachliche Ausdrucksweise gerade der Bildhauer des 18. Jahrhunderts, wie das Studium einschlägiger Archivalien lehren kann, nicht immer frei von großen Ungenauigkeiten und (gar nicht selten) Widersinnigkeiten ist. Der Fuß des Reiters war also einmal zerbrochen worden, vielleicht durch einen unvorsichtigen Anstoß bei der Reinigung von Staub und Spinnengewebe heruntergefallen, man hat die Trümmer aufgehoben und diese durch den Bildhauer, da die fußlose Reiterstatue einen ästhetisch widerlichen Eindruck vermittelt haben dürfte, wieder zusammensetzen lassen. In der gestellten Rechnung bezeichnete Mutschele diese Arbeit als eine Arbeit des »Neumachens«. Daß sich dieser Ausdruck mit dem tatsächlichen Befund nicht in Einklang bringen läßt, ist soeben dargelegt worden.

II.

Solche Beobachtungen haben natürlich eine fortzeugende Kraft in sich. Denn hat man einmal erfahren, daß die Figur von späteren Händen nicht unberührt geblieben ist, so treibt die Neugierde sich zu vergewissern, ob nicht noch weiteres an dem Reiterstandbild zu bemerken ist und findet sich bei solchem Tun keineswegs getäuscht. Im Gegenteil: es überrascht aufs allerhöchste, Roß und Reiter aus nicht weniger als **sieben** Teilen (den Fuß des Reiters dabei als Teil miteingerechnet) zusammengesetzt zu finden. (Vgl. zum folgenden die Abbildung.[1])

Der erste Teil reicht vom Stand des Pferdes bis zur Bauchgegend und wie auch von einem unten stehenden Betrachter deutlich gesehen werden kann, geht die kräftig bezeichnete, mörtelverstrichene Fuge durch den ganzen Leib des Pferdes hindurch. Dieser Block ist technisch der interessanteste. Die Füße des Pferdes sind nämlich unten am Auftritt auf keine Plinthe aufgearbeitet, sondern ragen fast frei in den Raum hinab, das heißt sie stehen hohl auf der Blattkonsole auf. Zwischen dem blattgeschmückten Sockel und den an den Unterseiten trotz ihres Ungesehenseins sorgfältigst ausgetieften Hufen besteht ein ganz schmales Raumintervall. Der Sicherung halber sind die beiden linksseitigen Beine des Pferdes an eine etwa 7 (sieben) *cm* dicke Reliefwand angearbeitet. Unten an der Hufzone drängt sich diese Wand leistenartig vor und schickt rechts und links kurze Arme aus, zum Halt der rechtsseitigen Beine. Die rechte Vorderhand des Pferdes wird außerdem in Höhe des zweiten Gelenkes durch einen runden Steg gestützt. An der rechten Hinterhand fehlt ein solcher, da hier die Stützung der lang herabhängende Schwanz besorgt. Beachtenswert ist ferner eine Kittfuge am linken Vorderhufe. Sie ist ohne Zweifel echt, das heißt vom mittelalterlichen Meister selbst geschaffen. Für ihr Dasein können zwei Gründe namhaft gemacht werden. Entweder hat hier der Stein nicht gereicht, was durchaus möglich wäre, da, wie die Fällung der Lotlinie zeigt, dieses Stück um ein merkliches rechts vom Strich zu stehen kommt, oder aber — und dieses möchte wohl das wahrscheinlichere sein — das kleine Hufstück war bei der ersten Formanlage abgesprungen. (Die Hufe sind ja unten ausgehöhlt!)



1 Vgl. auch Georg Dehio: Der Bamberger Dom. München 1924. Tafel 96 und 97, wo die Fugung ganz schön zu sehen ist.

Der nächste Teil, der Quantität nach der Hauptteil, umfaßt den ganzen Rumpf des Pferdes samt Hals und Kopf desselben (ausgenommen jedoch den Oberkopf, der durch eine kaum bemerkliche, sehr feine schwärzliche Fuge am Pferdeauge einen besonderen Teil bildet) und von der Reiterfigur jenes Stück, das von der Fußsohle bis zur Gegend des Unterleibsbeckens reicht.

An diesen Hauptblock gliedern sich dann als gesondert aufzuführende Teile (III und IV) an: der Fuß des Reiters und der faltenüberdeckte Unterschenkel desselben, welch letzteres zwar sehr merkwürdig ist, aber darin seine natürliche Erklärung findet, daß bei der anscheinend nur geringen Tiefe des vom Bildhauer verwendeten Steinblocks dieser Teil als der am weitesten aus dem Reliefgrund der gesamten Gruppe hervortretende eigens angestückt werden mußte.

Als Teil Nr. V zählt an der Figur das Stück von der Beckengegend bis zum Gürtel (die untere sehr breite Fuge schneidet auch durch die beiden hoch gebogenen Sattelwangen, die obere ist so fein, wie die am Oberkopf des Pferdes).

Nr. VI: Der Oberkörper des Reiters bis hinauf zur Krone, deren einzig überrestige Blätterzacke ohne Bruchnarbe dem breiten Stirnreif entquillt, und endlich als letzter (VII.) Teil der Oberkopf des Pferdes samt dem von Mutschele angesetzten linken Ohr.

Alle Fugen mit Ausnahme der Bruchstellen am Fuß des Reiters und linken Ohr des Pferdes erweisen sich mit absoluter Gewißheit als Originalarbeit des mittelalterlichen Meisters. Welche Schlüsse lassen sich nun daraus abnehmen?

1. Betrachtet man die Fugenteilung der gesamten Gruppe, so fällt sogleich in die Augen die eigentümliche Differenz der konstruierenden Teile. Große (I. und II.), kleine (die übrigen), zwar nichts von Regelmäßigkeit der Anlage, gleichwohl aber alle in den Ausmaßen und der technischen Struktur durch die primäre Vorstellung der Gesamtschöpfung und deren technische Bewältigung bedingt. Hält man aber dem entgegen die Fugung des Pfeilers, die reguläre Schichtung seiner Steinblöcke, so ergibt sich der notwendige Schluß, daß die Steine der Figur nicht von Anfang an im Pfeiler roh versetzt gewesen sein können, um hernach behauen zu werden[1], sondern daß die Figur schon im völlig ausgeführten Zustande am Pfeiler Aufstellung gefunden haben muß. Ein Blick hinter die der Pfeilerwand zugewendeten Flächen der Reiterfigur und unter die Hufe des Pferdes bestätigt die Richtigkeit der Schlußfolgerung. Es ist technisch ganz und gar unmöglich, daß die wunderbar feine Arbeit der rückwärtigen Seiten der Figur und die Unterhöhlung der Pferdehufe erst oben am Pfeiler geleistet worden wäre. Mit dem Meißel, dem Bohrer oder der Steinfeile wäre infolge der Beengtheit des Betätigungsfeldes gar nicht beizukommen gewesen.

[1] Das Material der Pfeiler ist Keuperstein, der aus den Steinbrüchen des Michaelsberger Waldes bei Bamberg stammen dürfte, die Figur und der ornamentierte Sockel sind aus graugrünem Mainsandstein (auch Schilfsandstein genannt), der noch heute bei Zell am Main gebrochen wird.

Die Reitergruppe (und auch der ornamentierte Sockel) sind also in der Bildhauerhütte, und zwar auf der Bank geschaffen worden, mit dem deutlichen Absehen jedoch, an einer Wand angebracht zu werden. (Daher auch die Reliefauffassung!)

2. Die Zusammensetzung der Gruppe aus Teilen läßt aber auch einen Schluß auf die Art der Arbeit zu. Sie muß für den Bildhauer außerordentlich schwierig gewesen sein. Sie sieht in der merkwürdigen Zerstückung der Figur aus wie ein Experiment. Vielleicht läßt sich daraus auch ein Beweis für die Neuheit der künstlerischen Aufgabe gewinnen. Denn innerhalb der Geschichte der mittelalterlichen Skulptur erhebt sich um die Mitte des 13. Jahrhunderts dieser lebensgroße Reiter als ein Novum.

3. Anderseits erhärtet daraus wieder für die Arbeitsweise dieses Bamberger Meisters, daß dem Aufbau der gesamten Gruppe aus einzelnen Werkstücken die reale Tatsache eines Modells zugrunde gelegen haben muß. Denn bei aller Überzeugtheit von der brillanten Handfertigkeit des mittelalterlichen Meisters fällt es doch angesichts der vollendet ausgeprägten Werkeinheit schwer, zu glauben, seine innere Anschauung sei so ungeheuer stark gewesen, daß sie der sinnlich realen Unterstützung des Modells bei einer so bedeutsamen als ungemein schwierigen Aufgabe ganz entraten konnte.

III.

Die genauere Untersuchung der Gruppe wies aber noch eine weitere interessante Tatsache auf. Die Gruppe war in früherer Zeit bemalt gewesen. Und zwar haben sich Spuren sowohl polychromer wie monochromer Bemalung entdecken lassen: Rotbraune Farbreste im Maul und in den Nüstern des Gaules, blaue und weißlichgraue am Mantel des Reiters und deutliche Überbleibsel ehemaliger Vergoldung an der Krone, am Gürtel und am Sattelzeug des Reiters. Zur Aufklärung dieser Merkwürdigkeit hilft uns ein in den Sammlungen des historischen Vereins zu Bamberg befindliches Gemälde des Malers Georg Adam Arnold vom Jahre 1669[1], das das Innere des Domes kurz nach dem Abschluß der berühmten, unter dem Fürstbischof Melchior Otto von Salzburg erfolgten Restauration in seiner farbigen Erscheinung, die hauptsächlich auf Silbergrau und Mattgelb gestimmt war, festgehalten hat. Auf diesem Gemälde links ist auch der Reiter zu erblicken: in perlweißer Polierung und vergoldetem Kronenschmuck. Die Gruppe war also auch während dieser von Joachim von Sandrart geleiteten Domrestauration[2] im Sinne der römischen Barockskulptur, deren Grundfarben ja Weiß (Marmor, Alabaster, Elfenbein) und Gold gewesen waren, bemalt worden. Vorher hatte sie, wie die Reste noch bezeugen, eine polychrome Fassung getragen: anscheinend war das Pferd rotbraun (Rotfuchs), der Reiter blaugemantelt und goldgekrönt: die gleichen Farben also, die sich auch an den Apostelreliefs der Chorschranken zu erkennen geben. In die Augenhöhlen der

[1] Neuzeitliche Kopie in der Domschatzkammer. [2] Vgl. Josef Heller: Taschenbuch von Bamberg. 1831. p. 35.



BAMBERGER DOM: KÖNIG STEPHAN



BAMBERGER DOM: KÖNIG STEPHAN

Reiterfigur müssen übrigens farbige Pupillen eingetragen gewesen sein, noch heute läßt sich der Kreis der Iris deutlich wahrnehmen. Beide Fassungen, die polychrome wie die einfarbige des Barocks, sind am Anfange des 19. Jahrhunderts, als unter Ludwig dem Ersten die unglückselige Purifikation des Domes einsetzte, mittels in Paris gekaufter Ätzmittel wieder abgenommen und dadurch dem Stein seine natürliche Farbe zurückgegeben worden.

Dieses Verhalten der einzelnen Stilepochen zu dem Dasein einer so kostbaren Gruppe ist nun höchst interessant und es wäre in der Ordnung, sich einmal über die inneren Gründe derselben des näheren zu verbreiten. Aber da dies Gegenstand einer besonderen, noch anderes Material heranziehenden Studie sein soll, so mögen jetzt nur noch ein paar Worte über die Benennung des Reiters folgen.

Es hat sich in der deutschen Kunstgeschichte die Dehiosche Meinung durchgesetzt, in diesem Reiter einen St. Georg zu sehen, stehe er doch am Aufgang des Georgenchors und sei der Hl. Georg der besondere Stiftungspatron der Bamberger Domkirche[1]. Der Verfasser widerspricht dieser Ansicht ganz entschieden. Denn die Untersuchung der linken Hand ergab, daß sie ehedem entweder einen Schwertgriff oder ein szepterartiges Gebilde umgriffen hielt (Griffstellung der Hand, Grifffragment!)[2]. Schwert oder Szepter sind aber als Symbole der Herrschergewalt vorzügliche Attribute der Könige.

Es ist also ein König, wie doch schon die Krone beweist. Und wenn ein König, welcher König hätte dann ein größeres Anrecht auf die Darstellung durch diese wahrhaft königliche Figur und auf einen so geweihten Ort als der Heilige König Stephan von Ungarn, der Schwager Kaiser Heinrichs II.[3]. Der Verfasser hat immer gefunden, daß in dem Traditionsglauben meist ein Körnchen Wahrheit enthalten sei. In diesem Falle, wo sich die Tradition fast lückenlos zurückverfolgen läßt, glaubt er fest, daß die Tradition die ganze Wahrheit für sich hat. Gewöhnen wir uns also an die Bezeichnung: König Stephan von Ungarn.

Für Aufklärungen, Hinweise und Vermittlung dankt der Verfasser S. Hochw. Herrn Weihbischof Dr. Adam Senger (Bamberg), Herrn Oberarchivrat Glück (Bamberg), P. Josef Braun S. J. (München), Dr. A. Feulner (München) und besonders Herrn Bildhauer Hans Leitherer (Bamberg).

1 Vgl. Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, 2. Auflage, Berlin und Leipzig 1921, p. 334. Derselbe: Der Bamberger Dom, München 1924. Besonders Wilhelm Pinder in: Die deutsche Plastik im Handbuch der Kunstwissenschaft, 197. Lieferung, 3. Heft, Seite 83 ff. (Mai 1924 zur Ausgabe gelangt.) Auch Heinrich Wölfflin schloß sich der Dehioschen Meinung an. 2 Damit sind die Königsfiguren von der Reimser Kathedrale zu vergleichen. 3 Vgl. auch Weihbischof Dr. Adam Senger: Der Reiter im Kaiserdom zu Bamberg, in der Festschrift des historischen Vereins zur 900-Jahrfeier des Todes Kaiser Heinrichs II. Bamberg 1924.

TRAWT FRAW

Trawt fraw, dein güet
tuet, das ich wüet
in heißer glüet:
ye mer ich mich vor senen hüet,
ye fester tobt als mein gemüet,
das ich dir sagen solt,
wie lieb, wie hold
ich dir vor mänikleichen pin;
wann tag vnd nacht so ist mein syn
czu dir do hin
auf den gewyn,
ob ich vmb dich verdiennen möcht,
das du mir, fraw, als deinem knecht
gepewtest, wes dein hercz begert.

Den anfangk kan
ich armer man
nicht vahen an:
was red ich vorhin ye besan,
darinn mir kunst vnd wicz czuran;
wann, fraw, dein lieb gestalt
tuet mir gewallt:
ye mer ich dich an siech,
ye mynner wais ich, was ich sprich:
so süesleich erfrëwt mich
dein czarter, wolgestalter leib.
darvmb ich, allerliebstes weib,
tet gern, was dein güet mich lert.

Mein liebster hort,
sprich mir ein Wort,
das mir erstort
sölich senen, das mein hercz durchport:
wie lang es hat in leit gedort,
des möcht ein lieblich grues
mir machen pues
von deinem roten mund:
das wär ein seldenreiche stund,
dy mir tät kund
in herczen grunt
dein frewntlich lieb czu guetem hail:
so wurd mein hercz in lieb so gail,
das dy lieb wurd allczeit gemert.

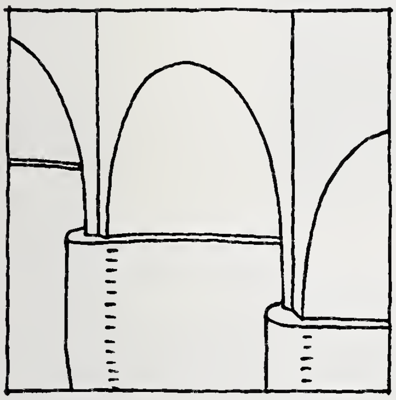
Lied des Mönches von Salzburg, vom Ende des 14. Jahrhunderts
Aus: Mondsee/Wiener Liederhandschrift, Codex 2856 der Nationalbibliothek in Wien

DIE BURGKAPELLE IN HORJANY (GERENY)

VON WLADIMIR ROMAN ZALOZIECKY

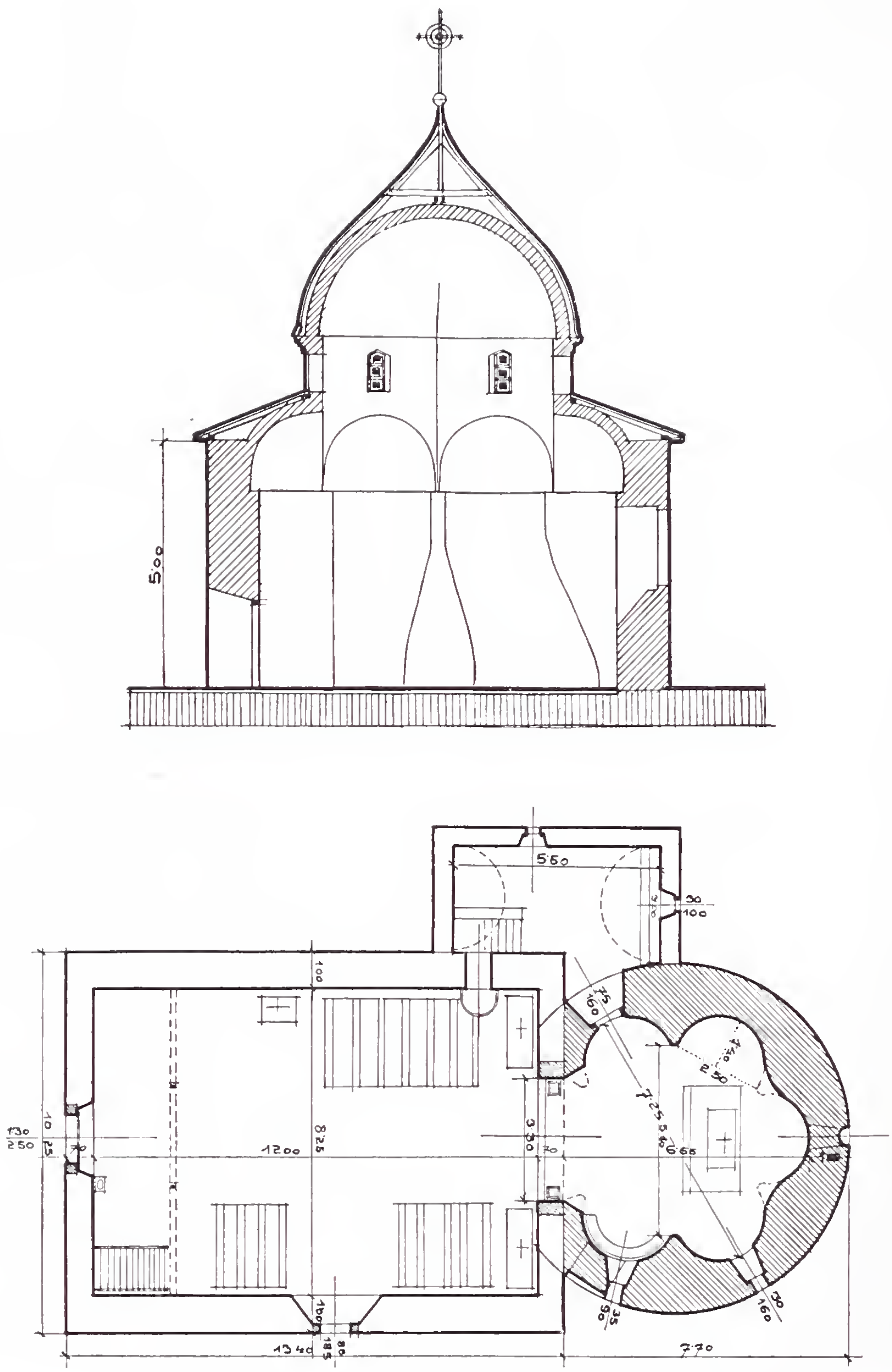
Ein frühromanischer Rundbau mit einem Nischenkranz im nordöstlichen Ungarn dürfte auf den ersten Blick etwas Überraschendes sein. Eine Zusammenstellung ähnlicher Bauten, die wir in der vorliegenden Arbeit vornehmen wollen, beweist, daß sich unsere Zentralanlage in eine Gruppe romanischer Rundbauten einreihen läßt, die auf europäischem Boden entstanden sind.

Die Kirchenanlage in Horjany[1] besteht aus einem gotischen Langschiff, dem sich im Norden eine Sakristei anschließt, und aus dem ursprünglichen Rundbau (Abb. 2 bis 10)[2], welcher uns in erster Linie interessiert. In seinem Innern gruppieren sich konzentrisch fünf in die Mauer eingelassene halbrunde Nischen. Die sechste, deren trennende Innenwände noch sichtbar sind, mußte dem gotischen Eingangsbogen Platz machen. Nach außen treten



die Nischen nicht vor. Die glatte Mauer scheint idealzylindrisch, doch sind Stellen der mehrfach deformierten Außenmauer auch heute noch flach und nicht konvex[3], nur die Ecken sind durchwegs abgerundet, einem kreisförmigen Grundriß entsprechend. Dies läßt schließen, daß der Grundriß ursprünglich kein idealer Kreis war, sondern der Sechszahl der Nischen entsprechend, ein Sechseck mit abgerundeten Ecken. Diese Annahme wird noch bestärkt durch die Form des sechseckigen Tambours. Im Innern fällt die konstruktive Verbindung des unteren Mauerzylinders mit dem sechseckigen Tambour auf. Ganz eigenartig ist die Einwölbung der Nischen. Die von unten aufsteigenden Nischenwände springen in Kämpferhöhe zirka 30 *cm* zurück und bilden hier eine Art horizontale Wandbank, die ohne Unterbrechung den ganzen Bau im Innern umgibt und den eigentlichen Mauerabschluß des unteren Mauerringes bildet (Abb. 1). Die Nischenwölbung wächst daher nicht aus den unteren Wänden herauf, sondern ist tiefer in den Mauerkern hineingehöhlt. Eine eigentümliche Bindung in diesem System entsteht an den Scheidewänden[4] der Nischen. Auch hier springt die Wand zurück, so daß die dicht zusammenrückenden Nischenbogen einen scharf gegen unten zugespitzten Bogenzwickel bilden (Abb. 1/2). Die Nischenbogen schneiden in die sechseckige Tambourwand ein. Oberhalb der Bogenzwickel sind ganz unscheinbare Pendentivs angebracht. Ein jäher Mauerrücksprung wiederholt sich noch einmal an der Stelle, wo die Kuppel

1 Die Ortschaft befindet sich heute in der Podkarpatska Rus (Karpatho-Ruthenien), ehemals in Oberungarn in der Ungvarer Gespanschaft. 2 Die Pläne sind an Ort und Stelle vom Architekten Anton Svoboda gemacht worden. Einige Details wurden nach meinen Angaben verbessert. 3 In der Zeichnung nicht berücksichtigt! 4 Die Wände, welche die Nischen von einander trennen, wurden teilweise, aber nur in ihren unteren Partien, abgetragen, wie es in Abb. 2/3 zu beobachten ist.



2/3. Horjany, Pfarrkirche, ehemals Burgkapelle

AUFRISS DES RUNDBAUES UND GRUNDRISS





4/5. HORJANY, PFARRKIRCHE, EHEMALS BURGKAPELLE





6/7. HORJANY, PFARRKIRCHE, EHEMALS BURGKAPELLE

über dem Tambour ansetzt. Das geometrisch ideale Schema besteht darin, daß der Kreis, den die Kuppel beschreibt, nur die Ecken des Tamboursechsecks berührt. So wird das Sechseck des Tambours in den Kreis der Kuppel eingeschrieben (Abb. 10).

Im Außenbau sind alle Mauerzonen des Innern wieder zu erkennen. Der untere Mauerzylinder reicht etwas über die Höhe der ersten horizontalen Mauerteilung, jener Wandbank des Innern. Darüber erhebt sich eine schmale aufstrebende Wand, die den Nischenwölbungen entspricht und an die Wände des Tambours sich anlehnt. Der den Tambour krönende Ziegelfries (Abb. 8) und das sechsteilige Holzschindeldach sind modern.

Etwas schwieriger war es, das Material festzustellen, aus dem der Rundbau besteht, da die Wände mit einem dicken Mauerverputz bedeckt sind. An einzelnen Stellen konnten Ziegel festgestellt werden, zum Beispiel am vermauerten Südportal oder an der unteren Umfassungsmauer im Norden. Der Mauerkern selbst besteht aus Bruchsteinen, wie ich mich im Innern bei den Sakramentnischen überzeugen konnte.

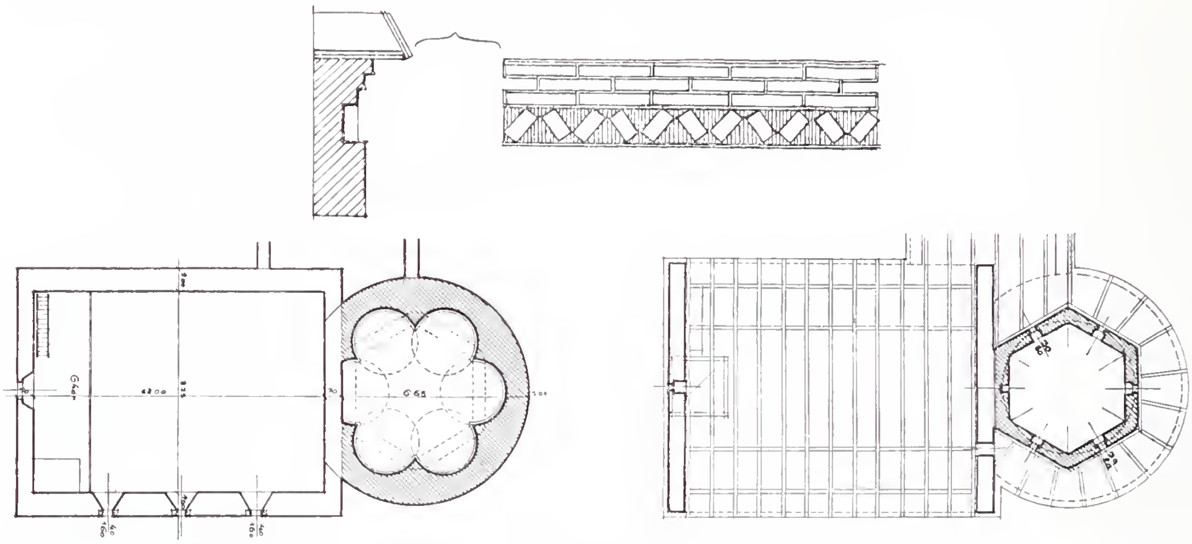
Am Bau wurden mehrere Veränderungen vorgenommen, vor allem während der Restauration im Jahre 1912. Nach den Abbildungen des Berichtes[1], die den Bau vor und nach der Restauration zeigen, bedeckte früher ein gemeinsames Holzdach sowohl das gotische Langhaus als auch den Rundbau. Bei der Restaurierung wurde dieser gemeinsame Dachstuhl entfernt, der obere Teil des Rundbaues bloßgelegt und ein zeltdachartiges Schindeldach aufgesetzt. Außerdem ist ein Teil des unteren äußeren Mauerringes abgetragen worden, so daß die ursprüngliche äußere Gestalt bei den etwas höher gezogenen Umfassungsmauern sich anders dargestellt hat als heute. Auch wurde der Ziegelfries am Tambourhals restauriert; das Zickzackornament besteht durchwegs aus neuen Ziegeln. Es ist daher fraglich, ob hier der alte Zustand wiedergegeben wurde, was aber durchaus möglich ist.

Das ursprüngliche Fenster, in der östlichen, jetzigen Altarnische, ist zugemauert worden (Abb. 6). Die abgeschrägten, in die Tiefe schräg verlaufenden Fensterrahmen, der obere halbrunde Bogenabschluß sowie seine Funktion im Verhältnis zur Wand enthebt uns jeden Zweifels über seinen romanischen Ursprung[2]. Der Freskenzyklus, der die östliche Nische schmückt, wird nicht jäh von den Fensterrahmen unterbrochen, schmiegt sich vielmehr organisch an die Fensterform an, was bei den anderen Fenstern nicht der Fall ist. So stammt dieses Fenster offenbar aus der Erbauungszeit, womit wir einen festen Anhaltspunkt zur stilistischen Bestimmung des Baues erhalten.

Die zwei anderen Fenster zeigen höchst unregelmäßige, spätere, teils gotische Formen und von den sechs Tambourfenstern[3] besitzen einige einen giebelartig verlaufenden goti

1 Vgl. Notiz im Magyarország Müemlekei IV. Band, S. 246, Abb. 226a und 226b. 2 Das Fenster mißt 120 : 65 *cm*. 3 Es besteht kein Zweifel, daß die abgerundete Form die ursprünglich romanische war. Analogien besitzen wir in kleinen Sakramentnischen, welche im Innern des Baues in die Mauer eingelassen sind. Die größere hat einen rundbogigen Abschluß, zwei kleinere Spitzbogen, die ähnlich wie in den Fenstern durch zwei gegeneinander geneigte Ziegel gebildet sind.

schen Spitzbogen, die anderen sind oben flach abgerundet. Aus diesen Fenstern und dem heute vermauerten südlichen Portaleingang, der einen dreieckartigen Giebel besitzt, müssen wir eine Gotisierung der einzelnen architektonischen Details im Rundbau annehmen, die höchstwahrscheinlich noch vor dem Anbau des Langhauses stattgefunden hat. Dafür spricht sowohl die abweichende Form der Fenster des Langhauses, die einer späteren Periode gehören, als auch das dicht neben dem Langhaus befindliche Portal, welches, nach Anbau des Langhauses sinnlos geworden, vermauert wurde[1].



Horjany: 8. Ziegelfries; 9/10. Schnitt in Höhe der Mauerbank und des Tambours

Die Außenwände des Rundbaues zeigen keine besondere Ausschmückung. Es fehlt ihnen vor allem jede plastische Durchbildung und Gliederung. Ihre Wirkung besteht allein in der Beibehaltung der glatten, runden Fläche, die einzig durch die Fensteröffnungen unterbrochen wird. Auffallend ist der Umstand, daß die nach der ursprünglich sechseckigen Grundform zu erwartenden Kanten abgerundet sind. Auch hier macht sich die künstlerische Absicht geltend, jede scharfe Teilung der Wände durch Eckkanten zu vermeiden und einen leisen, in Schatten zerfließenden Übergang von der einen Wandfläche zur anderen zu ermöglichen. In noch höherem Grade gilt das von den Tambourwänden, welche außerdem von den schmalen Fenstern durchbrochen werden. Hier ist das optisch-malerische Element dadurch viel stärker betont als im unteren Mauerring. Oben wird der Tambour wirksam durch den Ziegelfries eingerahmt, der außer den Fenstern die einzige tektonische Gliederung im Baue bildet. Bei den Wänden des Tambours fällt es auf, daß sie nicht lotrecht aufsteigen, sondern sich nach oben verjüngen. Dadurch wird die Last der Kuppel strebemauerartig auf die Grundmauern übergeleitet[2].

1 Das Langhaus dürfte aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen. 2 Leider auf den Plänen nicht berücksichtigt.

Dieser kompakten, abgeschlossenen Massigkeit im Außenbau entspricht eine viel bewegtere Mannigfaltigkeit der Gestaltung im Innenbau. Hatte der Mauerring außen lediglich die Funktion einer runden, begrenzenden Fläche, so kann im Innern von dieser ruhig verlaufenden Zylinderfläche nicht die Rede sein. Die Wand hat sich in eine bewegte wellenartige Fläche verwandelt, die durch den Nischenkranz gebildet wird. Wir werden gezwungen, dieser Bewegung zu folgen, ohne dabei einen fixen Orientierungspunkt im Bau zu besitzen. Denn das Wesentliche bei dem Kranzsystem der Nischen ist der Umstand, daß sie nicht als isolierte Einzelteile, durch die Scheidewände scharf getrennt, im Kreis aneinandergereiht sind, sondern zu einer Einheit mittels dieser Wellenbewegung verbunden sind. Das eigentliche Erlebnis besteht in der Erfassung des Gesamtraumes, was jedoch nicht durch einen in der Mitte befindlichen fixen Punkt möglich wird, sondern durch die Bewegung des Beschauers: Der Raum kann daher nicht durch eine feste Gliederung der Mauer, die uns die Richtungsachsen angeben, erfaßt werden, sondern durch die rein subjektive, also bewegbare Einstellung des Auges. Dies gilt aber nur für die untere Partie des Rundbaues, die obere wird sowohl durch die Bogen als durch den sechsteiligen Tambour bedingt. Aber auch sonst ist die Mauer hier viel tektonischer gegliedert als unten. So vor allem durch die scharfen Rücksprünge der Mauer in den Nischenwölbungen und beim Kuppelansatz: zwei horizontal verlaufende Linien, welche die vertikal aufstrebende Richtungsachse an zwei Stellen wirksam unterbinden.
Auffallend ist es auch, daß eine materiell wirkende Verbindung zwischen Last und Stütze vermieden wird. Hart und unvermittelt, keinen materiellen Gesetzen der lastenden Schwere gehorchend, stoßen die zugespitzten Bogenzwickel auf die Mauerbank. Ebenso sind wir im unklaren gelassen über die Verbindungsglieder zwischen der Kuppel und dem Tambour. Die Wirkung schwerer Pendentivs ist überall vermieden.
Aus dem Beobachteten ist zu entnehmen, daß das Innere des Baues auf einer künstlerischen Wirkung beruht, die keine einheitlich ausgeprägte und ausgereifte Form besitzt. In den unteren Partien beruht die Raumwirkung auf rein subjektiver Einstellung vom Beschauer aus, in der oberen Partie ist ein gewisser Grad einer von der Mauer ausgehenden, also objektiv vorhandenen Einstellung dem Beschauer gegenüber vorhanden. Der Vertikalismus des Baues wird durch horizontale Gliederung unterbunden, aber diese Unterbindung erfolgt nicht vermittels plastischer Gliederung (Fries, Gesims), sondern durch Abstufung der Mauer, also durch ein Element der Gliederung, welches in der Mitte zwischen einem rein plastischen und rein optischen liegt. Das Verhältnis zwischen Stütze und Last beruht auf einer materielle Gesetze negierenden Bindung. Dadurch entfallen notwendige Zwischenglieder: Bogen ruhen ohne jede Vermittlung direkt auf der Mauerbasis; jede Andeutung von bogentragenden Pfeilern oder Säulen, so wie auch die unmittelbare Verbindung mit der Mauer fehlt.

Verwandte Bauten und historische Voraussetzungen

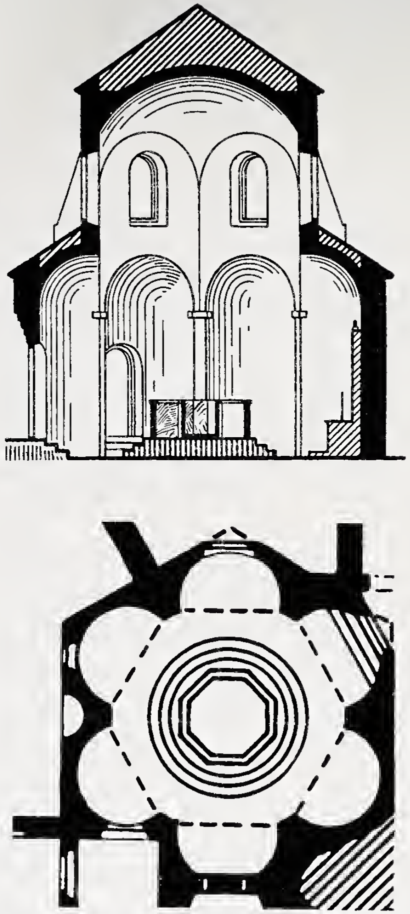
Diese Stileigenschaften, welche wir hier in Verbindung mit dem charakteristischen Nischenkranzsystem und dem einzig mit Sicherheit festgestellten romanischen Fenster sehen, weisen auf eine ganz bestimmte Stilrichtung hin, der wir nun mit Hinweis auf verwandte Baudenkmäler uns zuwenden wollen. Es ist die frühromanische Übergangszeit. Die frappierendste Analogie bildet wohl das Baptisterium des Domes in Zara, und zwar sowohl im sechseckigen, im Innern mit Nischen versehenen Grundriß als auch im Aufriß. Oberhalb der Nischen befindet sich der sechseckige Tambour, der ohne Eckpendentivs durch Zwickel in die Mauervorsprünge der Nischen übergeht. Nur daß diese Mauervorsprünge (zugleich Seitenwände der Nischen) oben verkröpft werden und ein Aussehen von Pilastern erhalten haben. Durch diese breit auflagernden kapitellartigen Aufsätze wird ebenfalls die horizontale Gliederung des Baues betont wie in Horjany, nur mit wirksameren plastisch-tektonischen Mitteln. Nur beim Kuppelansatz fehlt die horizontale Trennung zwischen Tambour und Kuppel. Die Unterschiede bestehen sowohl in der scharfen Akzentuierung des Sechseckes als auch in den höher gezogenen Proportionen des Baues und in der Kuppellösung.

Doch sind die Übereinstimmungen in der Tat so groß, daß man geneigt wäre, eine Abhängigkeit des Baues in Horjany von dem Baptisterium in Zara anzunehmen, wobei die südlichen Errungenschaften von der nordischen Baukunst nicht gerade kopiert, sondern in ihrem Geist umgeformt worden wären[1].

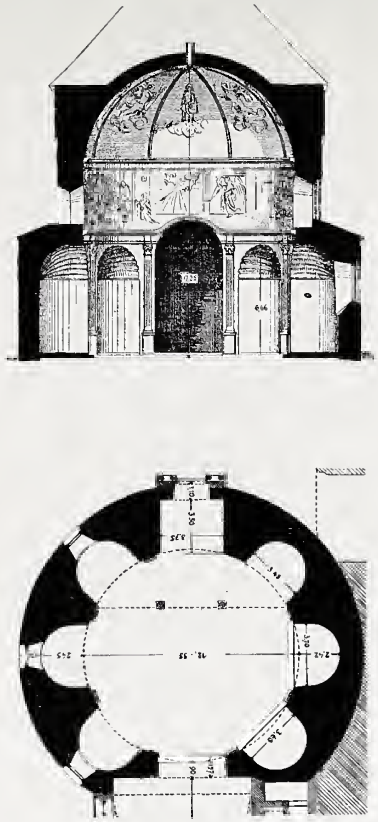
In Deutschland kommen unserer Gruppe zwei Bauten am nächsten: die Schloßkapelle auf dem Marienberg in Würzburg und die Kapelle in Altötting in Oberbayern.

Bei der Schloßkapelle auf dem Marienberg[2] ist außer dem ähnlichen Grundriß auch der Aufriß eng mit demjenigen in Horjany verwandt. Nur sind die Nischen tiefer in die Mauer eingelassen. Die Kuppel liegt unmittelbar auf dem Tambour, der ebenfalls von Fenstern durchbrochen wird. Die Nischen des Rundbaues in Altötting[3] sind flacher in

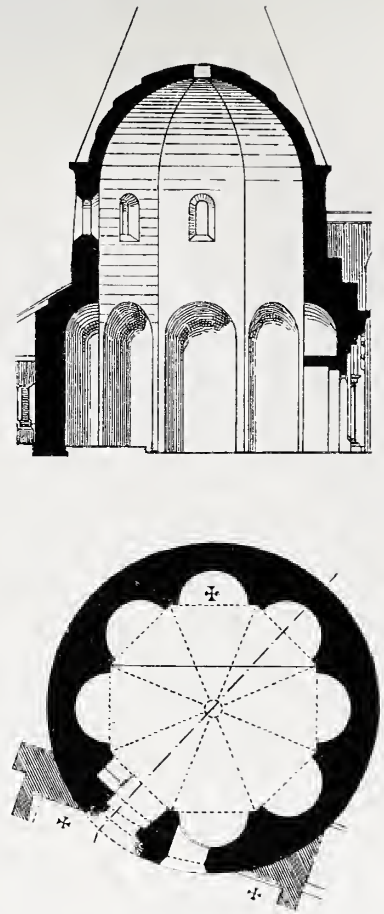
1 Ob der Bau selbst ein frühchristlicher ist, könnte nur eine Analyse an Ort und Stelle feststellen. Nach den romanischen Details im Innenbau — vorausgesetzt, daß diese nicht später hinzukamen — könnte man an die Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert denken. Daneben ist der Grundriß einer Rundkirche in S. Orsola in Zara zu erwähnen, deren Fundamente bei der Bloßlegung der Riva nuova zum Vorschein kamen. Es ist dasselbe Kranznischensystem. Vgl. Gerber: Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens 1912, p. 96, 97. 2 Die Entstehungszeit der Kapelle ist nicht genau fixiert. Mader, Kunstdenkmäler Bayerns: Unterfranken, Kreis Würzburg, schreibt sie der Merovingerzeit zu und verweist auf ihre Verwandtschaft mit dem Baptisterium in Novara. Unserer Ansicht nach ist der Rundbau viel später entstanden, wofür in erster Linie der romanische Bogenfries sprechen würde, welcher den Mauerzylinder schmückt. Die Innenkonstruktion und die Proportionen sind dem Baptisterium in Albegnia viel mehr als dem in Novara verwandt. Nur die Säulen sind weggelassen 3 Kunstdenkmäler Oberbayerns III. p. 2384/2395. Eine spätere Kopie dieser Kapelle befindet sich in Gessenberg. Hager schreibt die Kapelle in Altötting der karolingischen Periode und dem Kreise der Aachener Palastkapelle zu. Von Dehio und Bezold op. cit. I. Band, p. 551 wird sie ins 13. Jahrhundert datiert nach dem romanischen Eingangsportal. Doch weist Hager nach, daß das Portal später eingebaut worden ist, also für die Baudatierung wegfällt, wenn auch die abgeschrägten Fenstergewände des Tambours, wenn sie ursprünglich sind, für eine spätere als die karolingische Ansetzung sprechen.



11/12. Zara, Baptisterium



13/14. Würzburg, Marienberg



15/16. Altötting

AUFRISS UND GRUNDRISS ROMANISCHER RUNDBAUTEN

die Mauer eingelassen als in Marienberg und dadurch wird hier dieselbe wellenartige Bewegung, die auf das subjektive Betrachten berechnet ist, erzielt wie in Horjany. Abweichend von Horjany ist die Tambour- und Kuppelkonstruktion, da ein eigentlicher Tambour fehlt; statt dessen ist ein einheitliches Klostergewölbe getreten. Dadurch haben die Nischen ihre isolierte Selbständigkeit gänzlich eingebüßt und erscheinen als Ausschnitte aus der homogenen Mauermasse. Eine Analogie zu Horjany bildet ebenfalls die strebemauerartige Verjüngung der Tambourwände. Die nächste Verwandtschaft zu italienischen Bauten finden wir im Baptisterium zu Novara[1].

Flüchtig sei auf die verwandten Bauten des Ostens hingewiesen, die von Konstantinopel bis Armenien und Georgien nachzuweisen sind. Wenn sie auch manche Abweichungen von den europäischen Zentralbauten zeigen, vor allem im Außenbau und in der Gliederung der Mauern, so ist doch der Innenkern und der Baugedanke unserer Gruppe so verwandt, daß wir eine gemeinsame Ursprungsquelle annehmen müssen[2].

Das Nischenkranzsystem von Horjany, Marienberg, Altötting, Zara läßt sich ohne Schwierigkeiten auf einen bestimmten Typus der römischen und altchristlichen Rundbauten zurückführen. Gerade an den römischen Rundbauten können wir seine Entwicklung von Etappe zu Etappe verfolgen. Ich beschränke mich auf einige Beispiele und die Feststellung der wichtigsten Typen[3]. 1. Quadratische Anlagen mit Ecknischen. Rundbau der Villa in Val Catena[4], Frigidarium der Forumthermen in Pompei. 2. Zylindrische Rundbauten *a)* mit in die Mauer eingelassenen halbrunden Nischen: eine Reihe von Grundrissen aus Bramantinos Zeichnungen (templi circolari)[5], *b)* mit rechteckig in die Mauer eingelassenen Nischen: die Kapelle der Petronilla und Basilika des heiligen Andreas an der alten Petersbasilika, *c)* mit alternierenden halbrunden und quadratischen Nischen: Pantheon, Torre dei Schiavi. 3. Rundbauten, deren Form nach außen ein Oktogon bildet, im Innern gewöhnlich alternierende Nischen oder auch halbrunde: Baptisterium in Albegnia, Jupitertempel in Spalato und die sogenannten templi ottogonali bei Bramantino. Schon aus dieser kurzen Zusammenstellung ersieht man, daß wir da wie dort denselben Grundgedanken, Disposition, Grundriß und Aufbau vorfinden. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß in der ganzen Gruppe, die sich dem Bau in Horjany anschließt, ein bestimmtes

1 Vgl. Dehio-Bezold, Baukunst des Abendlandes, I. Band, Tafel 3, Fig. 4. 2 Vgl. einige Beispiele: Das Baptisterium der Sophienkirche in Konstantinopel (Gurlitt: Die Baukunst Konstantinopels, Berlin 1912, Plan), die Kirche in Ani (Sechsnischensystem) des Abughamrentz, Abb. bei J. Strzygowski: Die Baukunst der Armenier und Europa, Bd. I. p. 126, daselbst die Zusammenstellung verwandter Bauten; vgl. N. Okunev: Gorod Ani (Staryje Gody 1912); in Georgien der Rundbau in Goguba, Strzygowski op. cit, ist geneigt, in dem Bau frühchristlichen Ursprung anzunehmen p. 130, auch Uvaroff: Materialien zur Archäologie des Kaukasus. Den Hinweis auf östliche Ableger verdanke ich Prof. N. Okunev, derzeit Prag. 3 Den organischen Entwicklungsprozeß des Rundbaues von der hellenistischen Periode bis zur Ausbildung des spätrömischen und altchristlichen Systems beabsichtige ich an anderer Stelle zu besprechen. 4 Vgl. K. M. Swoboda: Römische und romanische Paläste p. 49, Abb. 27, Rundbau »H« und »Q«. 5 Vgl. Le Rovine di Roma al principio del saec. XVI. Studii di Bramantino di G. Mongeri 1875.

Vorbild vorwaltend ist, das den älteren Typus des römischen Zentralbaues in sich schließt. Vor allem in der konstruktiven Lösung. Es ist das ältere römische System, das seinen monumentalen Ausdruck im Pantheon erhalten hat, aber auch sonst in unzähligen kleinen Rundbauten nachgeahmt worden ist. Es bestand darin, daß die Innenkonstruktion auf der materiell wirkenden Homogenität der Mauermasse beruht hat: Nischen, Mauern, Bogen, Tambour und Kuppel gehen in einander über, ohne das Verhältnis von Last und Stütze durch Säulen und darauf ruhenden Bogen zu veranschaulichen.

In der Bevorzugung dieses Baugedankens muß ein tieferer Grund vorhanden sein. Warum knüpfen diese frühromanischen Bauten nicht dort an, wo die spätrömische Architektur in die altchristliche übergehend eine Auflösung der materiell wirkenden architektonischen Gesetze verursacht hat, indem sie die Entmaterialisierung der Wand und die Steigerung optischer Mittel mit sich führte?

Die Umbildung des ravennatischen Vorbildes San Vitale durch die karolingische Palastkapelle in Aachen ist dafür bezeichnend. Die extrem-optische Auflösung der Wände, die Vermeidung jeder plastischen Gliederung, der hinaufstrebende Horizontalismus sind hier beinahe ganz überwunden und haben einem neuen tektonischen Empfinden Platz gemacht. Die Wand wird energisch durch profilierte Simse gegliedert, wodurch eine kräftige horizontale Teilung des Innenraumes entsteht und der durchlaufende Vertikalismus zerstört wird[1]. Im unteren Umgang werden die die Wand auflösenden Nischen durch massive Bogenstellungen ersetzt, die Säulen gewinnen wieder ihre stützende Bedeutung, die Last der Bogen wird nicht mehr durch optische aufgelöste Kämpfer und Würfelkapitelle auf die Säulen überleitet, sondern durch der Last entsprechende funktionelle Zwischenglieder.

Wir stehen vor einem neuen tektonischen Stil, bei welchem die materielle Gesetzmäßigkeit, die die Baumasse organisiert und gliedert, wieder zum Ausdruck gelangt. Dadurch entsteht auch die Möglichkeit, die alten römischen Errungenschaften neu aufzunehmen, wie wir es auch sonst in der karolingischen Renaissance beobachten können[2]. Die neu entstehende romanische Tektonik, selbständig in ihrer inneren Formdialektik, nimmt aus der alten Überlieferung das in sich auf, was ihrem Kunstwollen entspricht. Die massig materielle Wirkung des Baues in Horjany, die Bedeutung der Wand und des homogenen Mauerkernes, den wir in dem unteren Mauerzylinder wiederfinden, dann die Erschließung der tektonischen Bedeutung der Wand, die in der Formel »die Wand an sich« bezeichnet werden kann, leiten uns zu römischen Rundbauten über. Die subjektive Einstellung in der Raumauffassung dagegen, die vom betrachtenden Beschauer ausgeht[3],

1 Dasselbe gilt von dem Rundbau San Donato in Zara. 2 Vgl. M. Dvořak: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte p. 60. 3 Vgl. die treffliche Analyse dieses Vorganges bei Pinder: »Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie«. Für die Erzielung des rhythmischen Systems ist in hohem Grade die Leistung des Subjekts herangezogen. Körperliche Weiser fehlen gänzlich.

die Zwickellösung, der Mangel eines klaren Verbindungsgliedes zwischen Bogen und Mauer, sprechen deutlich genug dafür, daß wir bereits auf den Errungenschaften der frühchristlichen Baukunst fußen, ähnlich wie eine Reihe von Motiven in der karolingischen Palastkapelle auf Ravenna hinweist. Auch die trennenden Rücksprünge der Wand sind Ausdruck der neuen frühromanischen Tektonik, wie wir sie ähnlich in Aachen festgestellt haben. Nur daß die Wand hier noch nicht plastisch gegliedert wird[1].

Diese hier festgestellten stilistischen Eigenschaften weisen den Bau von Horjany dem Übergangsstil der frühromanischen Periode zu. Doch läßt die territoriale Lage immerhin an eine späte Entstehungszeit denken. Auch haben wir es hier mit keiner monumentalen Schöpfung zu tun, wie in der Palastkapelle Karls des Großen, sondern mit einer bescheideneren architektonischen Gestaltung.

Zahlreiche Beispiele zeigen, daß ungegliederte, plastisch unverzierte Wandflächen in Rundbauten verschiedener Form bis an die Schwelle des 13. Jahrhunderts reichen[2]. Dann aber werden sie von einem anderen Typus zurückgedrängt, der unter dem Einfluß der monumentalen romanischen Architektur bereits die volle plastische und tektonische Durchbildung der Wände besitzt. Dadurch erhalten wir einen terminus ad quem. Der Bau in Horjany kann nicht nach dem Ende des 12. Jahrhunderts entstanden sein.

Daß das Nischenkranzsystem bis an die Schwelle des 13. Jahrhunderts in Zentralbauten auf ungarischem Boden Verwendung findet, beweist der Bau in Karcsa[3]. Im jetzigen Zustand besitzt der Rundbau nur vier Nischen von etwas unregelmäßiger Form, was jedoch späteren Veränderungen zuzuschreiben ist. In dem Bogenfries des Rundbaues ist noch die optische, nicht die vollplastische Ausbildung der Außenwände zu beobachten. Ein Umstand, der trotz der Verschiedenheit der Wandbehandlung den Bau an Horjany naherückt.

Viel schwerer ist die Grenze nach unten zu ziehen. Die von uns als Vergleichsmaterial herangezogenen Zentralbauten sind auch nicht genau datiert[4].

Es würde also für unseren Bau eine Zeitspanne vom 11. bis 12. Jahrhundert in Betracht kommen. Eine genauere Fixierung des Erbauungsdatums ist bei der jetzigen Kenntnis des ungarischen einschlägigen Materials wohl kaum möglich.

1 Diese Art der Wandgliederung finden wir auch in der römischen Architektur, vgl. Dehio-Bezold op. cit. Tafel I, 39, 8, Rom, Caracallathermen, auch in Albegnia wird der Tambour von der Kuppel auf eine ähnliche Weise getrennt. Das Neue in Horjany liegt darin, daß es als durchgehende horizontale Gliederung der Wand verwendet wird. 2 Auf dem ungarischen Territorium erwähne ich den Rundbau in Öskü (vgl. Abb. in Magyarország Müemlekei Bd. IV, p. 269, Abb. 216), Kispeleske (vgl. Dr. Szabo Laszlo, Az arpadkori Magyar epitömüveszet fig. 273), Raba Szent Miklos, wo die Wände dieselbe optisch-flächige Behandlung aufweisen wie in Horjany. 3 Vgl. Grundriß bei Szabo Laszlo op. cit. 261. Karcsa befindet sich in der Zempliner Gespanschaft (Nordungarn). 4 Vgl. oben Seite 28 die Anmerkungen 1 bis 3.

Auch historische Anhaltspunkte fehlen. Die Ortschaft selbst, die unter dem Namen Gehren, Geren, Keren auftritt, wird erst im 14. Jahrhundert erwähnt. Einer Reihe von Nachrichten entnehmen wir, daß Gereny schon vor 1354 ununterbrochen im Besitz der italienischen Familie Drugeth[1] war, die hier eine Burg[2] besaß, und daß im Jahre 1384 in Gereny von den Drugeth ein Paulinerkloster gegründet wurde[3].

Spuren dieser Burganlagen sind heute noch vorhanden, und da sie sich rings um die Kirche gruppieren, beweisen sie, daß der Rundbau eine Schloßkirche war, ein Hinweis mehr für die Richtigkeit unserer Zeitansetzung. Wir kennen eine Reihe von Rundbauten aus der frühromanischen Periode, die in Zusammenhang mit einer Burganlage auftreten, so zum Beispiel die Kirche des Felix und Adauktus in Krakau am Wawelschloß, in Marienberg, Nitra, Prag, Znaim etc.
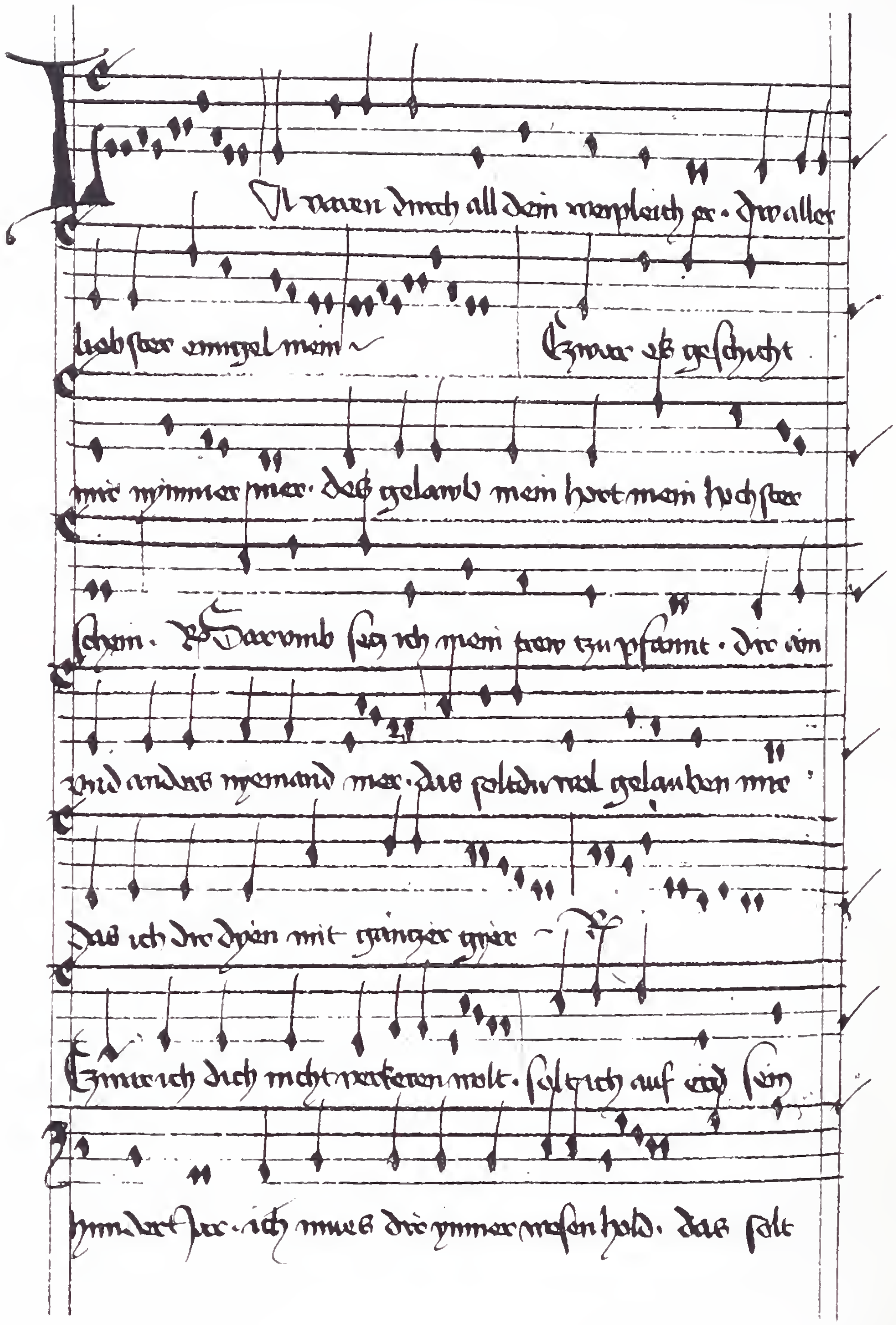
Der Hinweis auf die Familie Drugeth, der wir alle gotischen Veränderungen zuschreiben können, ist wichtig, weil sie einer irrtümlichen Annahme entgegentritt, die die Entstehungszeit des Baues ins 14. Jahrhundert verlegt und sie mit dem Namen des ruthenischen Fürsten Theodor Korjatovitsch in Zusammenhang bringt[4].

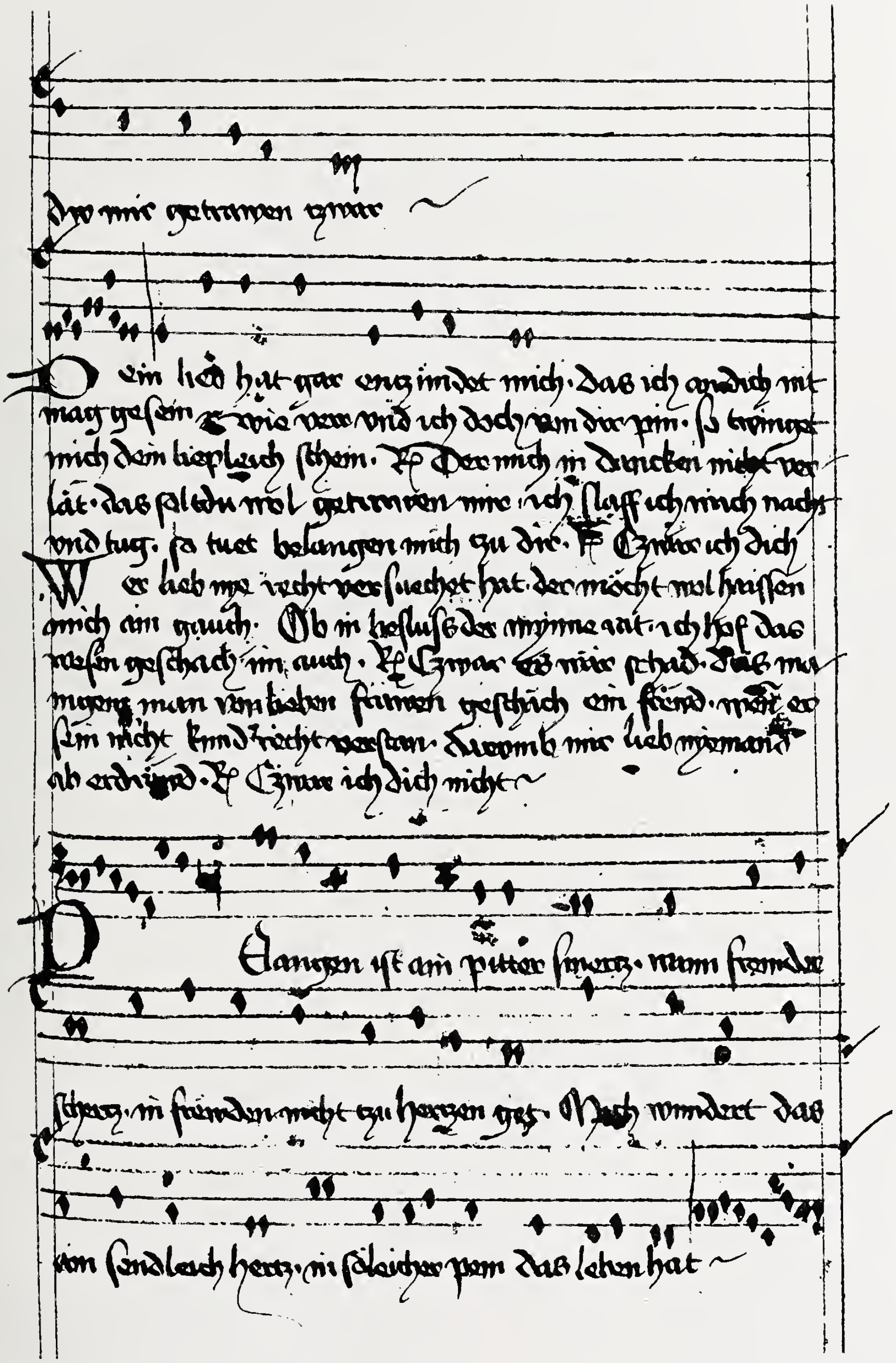
Dafür besitzen wir eine Reihe von Nachrichten, daß bereits im 12. Jahrhundert dieser Grenzlandstrich Ansiedlungen, Burgen, Kirchen und Klöster besitzt[5] und einige erhaltene Denkmäler beweisen, daß damals der romanische Stil hier eingedrungen ist[6], was auch mit der allgemeinen Verbreitung des romanischen Stiles in Ungarn übereinstimmt.

Schwerer allerdings ist der Weg zu bezeichnen, auf dem unser Rundbau bis hieher gelangt ist. Ich würde zu der Annahme neigen, daß diese Form von Dalmatien hinaufdringt, wofür auch die Tatsache sprechen würde, daß Dalmatien in dieser Periode dem ungarischen Reiche angegliedert wurde und lebhafte kulturelle, politische und kirchliche Beziehungen zwischen beiden Ländern bestanden[7].

Das Innere des Rundbaues schmückt ein reicher Freskenzyklus, in dem wir Spuren zweier Malstile feststellen können, eines romanischen und eines giottesk-gotischen.

1 Vgl. Nagy Imre: Magyarország családai, Pest 1858, p. 398, 399 p. 445, 446 (Stammbaum). Ungarisches Magazin, Preßburg 1787 p. 337: »Gereny hat eine römisch-katholische Kirche von sehr alter Bauart der heiligen Anna geweyth, zu der jährlich eine Procession von Ungvar geht. Das dabei befindliche Schloß, davon kaum noch Spuren übrig sind, gehörte ebenfalls der Familie der Grafen Drugeth von Homonna.« 2 In der ungarischen Burgengeschichte von Josef Könyöki wird Gereny als Burg erwähnt, es fehlen jedoch alle näheren Angaben. In dem Atlas Hungaricus Regnorum Croatiae, Slavoniae, Viennae 1802—1811, Taf. 29, Ungvar Varmegye, wird Gereny als »arx desolata« bezeichnet. 3 Rup, Magyarország Helyrajzi Törtenete II. B. p. 399. 4 Vgl. Florian Zapletal: Horjanska Rotunda, Olomouz, 1922, nimmt an, daß die Kirche zu einem orthodoxen Kloster gehörte, welches von Theodor Korjatovitsch im 14. Jahrhundert begründet war. Mit unserer Feststellung fällt auch die ganze Hypothese von den östlichen Einflüssen auf unseren Bau, die von Pskow, Nowgorod, Kiew ausgehen sollten, ins Wasser. Auch die Analogie zur Grabkirche des Boris und Hlib in Wyshorod bei Kiew entspringt einer oberflächlichen Betrachtungsweise, mit der wir uns nicht auseinanderzusetzen brauchen. Es genügt darauf hinzuweisen, daß die Miniaturen aus dem Leben des Boris und Hlib uns gar keine Kriterien zur Feststellung der ursprünglichen Form der Kirche in Wyshorod bieten. 5 Vgl. das Huszter Schloß, Kiralhaza, Borsova, Munkacz, Zemplin, Zips etc. Biedermann: Die Ungarländischen Ruthenen p. 57. 6 Vgl. meinen Aufsatz: Romanische und gotische Bauten auf dem Territorium der Podkarp. Rus. »Zbornyk Prosvity«, Užhorod, 1922. 7 Vgl. Engel: Geschichte des ungarischen Reiches. II. Bd.: Geschichte Dalmatiens 487, 488.





II

Pelangen ist ain pitter smercz,
wann fremder schercz
in frëwden nicht czu herczen get:
mich wundert, das ain sendleich hercz
in söleicher pein das leben hat,
wann die vergangen sëlikait
ist anders nicht wann herczen laid,
so man ir mues enperen.

Also geschiecht auch laider mir,
seint ich enpier
des, das auch mich gefrewen mag:
o, trawt gesell, wär ich pey dir,
gedenck ich sendleich nacht vnd tag,
so hiet ich wunn vnd frëwd mit hayl,
das nye wart mensch auf erd so gail,
vnd doch allczeit mit eren.

Lieb czuversicht tuet mir so wol:
ob ich noch solt
an sehen meiner awgen trost,
so wär ich ganczer frewden vol:
wann das enphahen mich erlost
von langem laid in kurczer stund.
des frëw mich in herczen grunt
vnd tet nye dingk so geren.

Zwei Lieder des Mönches von Salzburg, vom Ende des 14. Jahrhunderts
Den Beginn des Liedes »Pelangen ist ain pitter smercz« mit Notenschrift zeigt die vorige Seite

Aus: Mondsee/Wiener Liederhandschrift, Cod. 2856 der Nationalbibliothek in Wien

DIE EUROPÄISCHE KUNST

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Es ist doch eine drollige Sache, daß wir die europäische Kunst nicht kennen, in dem gleichen Sinne etwa, wie ich neulich (Jahrbuch der asiatischen Kunst 1924) zu zeigen suchte, daß wir die asiatische Kunst nicht kennen. Die Prähistoriker allein haben es versucht, Europa als Ganzes zu erfassen; die Historiker dagegen bleiben heute noch bei Westeuropa und dessen angeblichem Stammbaum, dem alten Oriente, Hellas und Rom. Nur so wird es möglich, daß jemand sich eingeladen fühlen kann, den Versuch zu wagen, Europa mitten in Europa zu entdecken. Ich meine damit nicht etwa einen neuen, bisher unbeachtet gebliebenen Teil von Europa, zum Beispiel den slawischen Osten, der uns so fern liegt, als wenn er nicht an uns grenzte, sondern bei den Antipoden läge. Ich meine vielmehr das westeuropäische Gebiet, über das die Herren Kunstwissenschaftler launige Abhandlungen schreiben, in denen sie sich selbst verspotten, wie zum Beispiel Paul Frankl, der in dem kleinen Literaturführer zur Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft (Band 6) Laien, Kunstfreunden und Studierenden unter dem Titel »Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik« mit allerhand Kreuz- und Quersprüngen vormacht, daß wir nichts wissen. Wenn so der Professor des Faches an der Universität Halle zum jungen Nachwuchs spricht, er, der für das Handbuch der Kunstwissenschaft die Baukunst des Mittelalters bearbeiten soll, dann muß es schon recht arg sein. Aber freilich Frankl kennt mein 1920 erschienenes Buch »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« nicht und er schlägt sich noch immer mit dem ganz einseitig gesammelten Arbeitsstoff herum, wie ihn Dehio und Bezold 1892—1901 in ihrem Werke »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes« zurechtgelegt haben und mit dem Dehio selbst in seiner »Geschichte der deutschen Kunst« 1919—1921 glaubt, sein Auslangen finden zu können.

Europa in Europa entdecken heißt, mitten in Europa Denkmäler nachweisen, ohne deren Kenntnis die Gesamtentwicklung der europäischen Kunst nicht verstanden werden kann und um die sich doch niemand kümmert. Die Dinge kommen zutage, wenn man nicht im gewöhnlichen Sinne Geschichte schreibt, also mit den philologisch-historischen Methoden allein arbeitet und im übrigen philosophiert, sondern fachmännisch Wesens- und Entwicklungsfragen stellt (Vergleiche meine »Krisis der Geisteswissenschaften« 1923). Man lernt auf diesem Wege mit den Lücken unseres Wissens rechnen, sich nach Herrenart nicht nur auf das beschränken, was wir mehr oder weniger zufällig wissen. Die Humanisten haben uns da mit ihrem einseitigen Verhalten im Laufe der letzten Jahrhunderte ein recht nettes Kartenhaus unter dem Titel «Kunstgeschichte« vorgesetzt. Die Vertreter des Faches zeigen in ihrer Hilflosigkeit allmählich selbst, daß

es so nicht weiter geht und wir, um aus dem ewigen Einerlei der Sackgasse herauszukommen, ganz anders anfangen müssen. Schon das Totreiten der eingestandenermaßen falschen, von den Humanisten gegebenen Bezeichnungen »romanisch« und »gotisch«, dann aber auch des Begriffes »Mittelalter« selbst zeigt, wie wir uns an das Verkehrte gewöhnt haben. An allen drei Schlagworten haftet mehr oder weniger eine Geringschätzung, als wenn die Antike zum Maßstabe des jüngeren Europa verwendet werden dürfte. Vielmehr handelt es sich gerade im sogenannten Mittelalter um die Blüte der westeuropäischen Kunst. Die letzte Äußerung zur Sache ist wohl die von Dehio in seinen Kunsthistorischen Aufsätzen 1914. Der geschichtliche Begriff des Mittelalters wird da mit einer Selbstverständlichkeit für die Kunstgeschichte gehandhabt, als wenn wirklich die griechisch-römische Kunst, nachdem sie auf ihrem eigenen Boden abgestorben war, in Byzanz und dem Abendlande, also im Schoße fremden Volkstums zu dem geworden wäre, was man als ihre Abart »Mittelalter« nennt. Ich habe dagegen in allen meinen seither erschienenen Arbeiten Stellung genommen, zunächst, indem ich zeigte, daß sich das Mittelalter schon in der hellenistischen Kunst von Iran aus durchsetzte[1]. Heute gehe ich weiter und suche die europäische Kunst christlicher Zeit zu verstehen, eine Frage, die schon in den beiden Aufsätzen »Süden und Mittelalter« (Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, S. 313) und »Norden und Renaissance« (Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. XXXI, 1919/20, S. 98 f.) angeschnitten ist. In den letzten Jahren ist mir von Finnland aus klar geworden, warum wir den Schlüssel zum Verständnis dessen, was im »Mittelalter« als beharrende Kraft in Europa wirkt, im Norden suchen müssen. Ich bin erst jetzt aufmerksam geworden auf jene große Lücke, ohne deren Beachtung alle Bemühungen über »Herkunft und Wesen der Romanik und Gotik« ins Reine zu kommen, erfolglos bleiben müssen. Methodisch ist, was hier mitspielt, verwandt mit dem, was ich Mark Rosenberg unter dem Titel »Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte« (Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. XXXII, 1922, S. 159 f.) bezüglich Asiens vorhalten mußte.

Die europäische Kunst kann nur verstanden werden, wenn wir zu allen Zeiten das »Mittelalter«, den Norden, und die »Renaissance«, den Süden, nicht wie es geschieht, hintereinander gruppieren, sondern nebeneinander hergehen lassen und mit der Anerkennung der Renaissance als Blütezeit vorsichtig zu werden anfangen. Vielleicht dürften wir der Sachlage eher gerecht werden, wenn wir jene Zeiten und Künstler als Blüte bezeichnen, in denen der Norden die stärkere Kraft ist, also vor allem das »Mittelalter« selbst, und jene Künstler, die den Kampf zwischen Nord und Süd in spannendstem Ringen anschaulich werden lassen, wie Dürer und Michelangelo. Man kann von des letzteren sixtinischer Decke ausgehend zeigen, welches die entscheidenden Werte im

[1] Altai-Iran, S. 238; Armenienwerk, S. 713 f. und Krisis, S. 112.

Bauen und Bilden der Kunst des »Mittelalters« sind. In ihnen liegt nordische Kraft und nicht ältere südliche Überlieferung allein, d. h. italienische Kunst vor oder besser, was sie eigentlich ist, Kunstwissenschaft der Zeit um Michelangelo. Wie er die Decke nicht in geometrische Felder teilt und auf alle perspektivischen Kunststücke verzichtet, sie vielmehr entgegen Renaissance und Barock einfach durch Aneinanderreihung von Gurt und Joch der Länge nach gliedert, darin schließt er sich der jahrhundertealten nordischen Überlieferung an. Ich will heute gar nicht auf die vielen anderen in Gegenstand und Gestalt ähnlich als Endpunkt der Entwicklung erscheinenden Züge der Ausstattung dieses Deckengewölbes mit menschlichen Gestalten eingehen, sondern mich vorerst lediglich auf die Art der Baugesinnung in Gurt und Joch einstellen. Sie bildet tatsächlich den gesuchten Kern dessen, was als beharrender Träger der Entwicklung der nordisch-christlichen Kunst in Westeuropa seit dem Jahre 1000 etwa bezeichnet werden kann. Das zu beweisen und in seinen Ursprungszusammenhängen vorzuführen ist ein Nebenzweck dieser Zeilen.

Es handelt sich hier also um Entwicklungsfragen, wobei in den wirkenden Kräften solche der Beharrung, des Willens und der Bewegung auseinanderzuhalten sind (vgl. Krisis der Geisteswissenschaften, S. 184 f.). Im allgemeinen kann gelten, daß beharrend jene Kräfte sind, die aus Lage, Boden und Blut in den beginnenden Steinbau der christlichen Baukunst hereingebracht werden und zusammen mit dem von Rom dem Norden aufgezwungenen basilikalen Grundriß und der Bewegung, die ich in früheren Arbeiten als von Vorderasien nach Europa vordringend nachgewiesen habe, den Kräftebestand ausmachen, mit dem wir zu rechnen haben. Leider besteht eine große Lücke, und zwar darin, daß wir die wichtigste Kräftegruppe, eben die beharrende, bisher überhaupt nie in Betracht gezogen haben. Wir gehen immer von den Willens- und Bewegungskräften aus und fragen gar nicht danach, womit ihr Einfluß eigentlich zu ringen hatte. Infolgedessen ist die ganze reiche Schriftenreihe über die Baukunst Westeuropas seit dem Jahre 1000 ohne rechten Halt und wird in Zukunft, soweit sie zu erklären sucht[1], wohl erst in zweiter Reihe in Betracht zu ziehen sein.

Im Vordergrunde muß die Baugesinnung stehen, die die Kirche vorfand, als sie daranging, den Norden zu erobern, und zwar nicht bei den ihr vorausgehenden Willensmächten, etwa den Römern und den nach dem Westen Handel treibenden Orientalen, sondern bei den einzelnen germanischen Stämmen selbst. Es wird also alles darauf ankommen, zunächst einmal einzusehen, daß wir unverantwortlich gehandelt haben, indem wir uns um diese Dinge nicht kümmerten, und dann, daß wir Unrecht taten, Versuche, wie den von Albrecht Haupt »Die älteste Kunst, inbesondere die Baukunst der Germanen« (2. Auflage 1923), mit dem Verdacht abzulehnen, als wenn es sich dabei lediglich um ein

[1] Vgl. zuletzt Frankl in der Wölfflin-Festschrift, S. 107 f. »Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes«. Dazu Theolog. Lit. Zeitung. XLI (1916) Sp. 61 f.

Vordrängen des nationalen, patriotischen Chauvinismus handelte. Ich kann mir ersparen, auf diese Dinge näher einzugehen; Karl Neumann hat darüber ein genügend kennzeichnendes Wort in den preußischen Jahrbüchern, Bd. 163 (1916), S. 305 f., gesprochen. Aber freilich, auch er weiß nichts von der entscheidenden Tatsache. Es kommt nicht darauf an, da und dort Nachklänge einer vorausgehenden Holzbaukunst nachzuweisen, sondern darauf, zu zeigen, daß es allein die Gesinnung des bis 1050 ungefähr vorherrschenden Holzbaues war, die die nordisch-christliche Kunst zu ihrer Blüte geführt und so dem christlichen Europa zum Ruhme verholfen hat, im Rahmen der Baumöglichkeiten des Erdkreises als eine selbständige Persönlichkeit dazustehen. Darüber nachfolgend einige einführende Andeutungen.

Die europäischen Nordvölker haben im ersten Jahrtausend nach Christus drei Holzbauweisen verwendet, die streng auseinandergehalten werden müssen. Sie hängen nicht nur von dem Holzreichtum der einzelnen Gebiete ab, sondern in einem Falle wenigstens auch von der in einem bestimmten Zweckbereiche besonders ausgebildeten Fertigkeit. Diese drei europäischen Räume, die sich um 1000 als nebeneinander bestehend nachweisen lassen, deren verschiedene Bauweisen aber durchaus nicht gleichzeitig entstanden sind, zeigen Europa gegliedert nach einem Osten, einem Westen und dem Nordseekreise. Die beiden ersten sind im wesentlichen Festlandgebiete, der dritte ein ausgesprochenes Seegebiet. Ich stelle den östlichen Festlandkreis obenan, weil er wahrscheinlich, solang Europa einen Überfluß an Holz hatte, der allgemein herrschende war.

I. OSTEUROPA UND BLOCKBAU

Die Grenze nach Westen ist natürlich schwankend, doch kann im allgemeinen die Linie von der tiefsten Einbuchtung des Adriatischen Meeres bis hinauf nach Rügen etwa als Grenze bezeichnet werden, seit die Germanen die weiter östlich gelegenen Gebiete aufgaben und nach dem Süden gezogen waren. Wie weit die bezeichnende Bauweise dieses Gebietes, der Blockbau, sich nach Osten ausdehnte und ob das Zeltgebiet der Nomaden einen Keil zwischen den Vorstoß nach Iran (vergleiche die Karte der Verbreitung der wichtigsten Wohnungsformen von A. Byhan in Buschans Illustrierter Völkerkunde II, I S. 320) und China schob, wissen wir nicht. Es zeigen sich zwischen Ostasien und den Blockbauten Osteuropas so viele Verwandschaften, besonders in der Dachbildung, daß man geneigt wäre, die Trennung nicht als unüberbrückbar anzusehen[1].

Die Baugesinnung dieses Gebietes ist durch den Blockbau, das heißt die Bildung der Wände, der Decke und des Daches in liegenden Hölzern bedingt. Die Wände werden durch wagrecht übereinandergelegte Baumwalzen gebildet, die ursprünglich roh über-

[1] Vgl. für den Zierat einen Aufsatz »The northern stream of art from Ireland to China« The Year Book of oriental Art 1.



1. SOKOLOWKA: BLOCKKIRCHE



2. JACOPO BELLINI, SKIZZENBUCH
ANBETUNG DER KÖNIGE, AUSSCHNITT MIT FACHWERKGERÜST

einandergeschichtet und an den Enden verkreuzt (Vitruv), später aber behauen und an den Enden überblattet wurden. Ich gehe auf die Unzahl von Möglichkeiten nicht ein. Dach und Decke können entweder als Sattel und Tonne gebildet sein, wenn ein gegenüberliegendes Wandpaar in Giebelform aus kürzer werdenden Stämmen weiter geführt und durch Pfetten verbunden wird (der antike Tempel scheint mit dieser Bauweise in Zusammenhang), oder die Blöcke werden vom Dachansatze an über Eck gelegt. Ich habe letztere Bauweise in meinem Werke »Die Baukunst der Armenier«, S. 615 f., näher beschrieben und ihre Ausbreitung und Weiterentwicklung zur Kuppel über dem Quadrat darzustellen gesucht. Hier sei nur die Außenansicht eines solchen Baues gegeben, um daran den Typus dem Gedächtnis einzuprägen. Abbildung 1 zeigt die Kirche von Sokolowka, eine von hunderten, wie man sie in Polen und der Ukraine immer wieder findet. Es sind hier drei Quadrate in einer Richtung nebeneinander gereiht, öfter kommen auch fünf in Kreuzform zusammengestellt vor. Die Überführung dieser einzelnen Quadrate in die Kuppel kann sehr verschieden sein, zumeist geschieht das durch Übereckung. In Abbildung 1 sieht man, wie dadurch Achtecke entstehen, die dann auf irgendeine Art in die Kuppel übergeführt sind. Alle diese Kirchen stammen aus den letzten Jahrhunderten, doch wird darin wohl nur eine uralte Überlieferung des Blockbaues weitergeführt. Ich habe in dem Armenienwerke zu zeigen versucht, daß wir es mit einer vielleicht schon indoarischen Bewegung zu tun haben könnten.

Das Entscheidende in dieser Baugesinnung ist das Haften am Quadrat. In einem Aufsatze in der Zeitschrift »Slavia«, 1924, S. 392 f., suchte ich zu zeigen, daß diese Grundform des Blockverbandes auch noch im westslawischen Holzkirchenbau erhalten ist (trotz Einführung des Sparrendaches) und die ältesten Steinkirchen sich daraus in ihrer Neigung zum Quadrat verstehen lassen. Das gilt in noch viel höherem Grade als für die Tschechen auch für die Kroaten, über deren vorromanische Steinkirchen 1925 ein Buch »Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst« erscheint. Auch die Westgoten in Spanien schließen sich diesem vorromanischen Kunstkreise an, auf dessen Spuren ich zuerst in Armenien gekommen war. Manche, die inzwischen von Spanien oder Dalmatien, von den Tschechen, Polen oder der Ukraine aus auf die Spuren dieses breiten Stromes gekommen waren, brachten ihn daher mit Armenien in Zusammenhang. Ich glaube, inzwischen eine andere Lösung gefunden zu haben, die, daß alle diese auf Südboden übergetretenen Nordvölker die Anregung zum Gewölbebau aus den Gewohnheiten des vorher in ihrer nordischen Heimat geübten Holzbaues mitgebracht haben. Das Gewölbe ist dort im Blockbau zu Hause, wie ich schon im Armenienwerke, durch den dort vorliegenden Arbeitsstoff gedrängt wurde anzunehmen[1].

[1] Vgl. Näheres über diese Ostgruppe in der neuen Zeitschrift Byzantion I 1925 »Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien«.

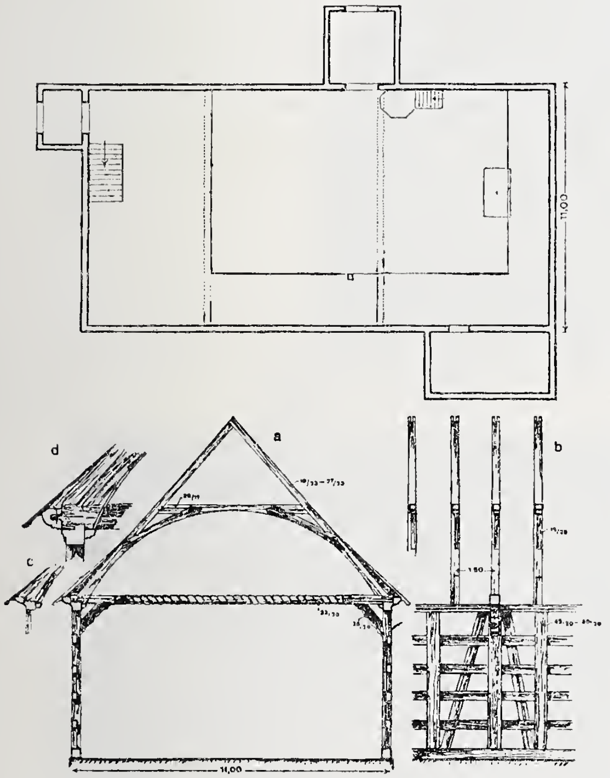
Im reinen Blockbau gibt es zwei Arten von Wölbung, und zwar die Tonne beim Pfettengiebel und die Kuppel bei Herstellung des Daches durch Übereckung. Nur das Kreuzgewölbe kommt im reinen Blockbau nicht vor.
Dazu kommt eine Anregung von außen: die Verdrängung des alten bodenständigen Blockdaches durch das Sparrendach. Ich erwähne es hier im Abschnitte über den Blockbau nur, weil es an der Grenze zwischen dem Blockbau des Ostens und dem Fachwerkbau des Westens, also bei den katholischen Westslawen und den protestantischen Finnen mit der Blockwand verbunden erscheint. Selbst aber stammt das Sparrendach wohl aus dem Fachwerkbau und wird daher im nächsten Abschnitte zu besprechen sein.

II. WESTEUROPA UND FACHWERKBAU

Beim Fachwerkbau wird außen aus Schwellen und Ständern ein Wandgerüst hergestellt, dessen Fächer, wenn der Bau fertig dasteht, mit Geflecht oder Lehm, Ziegeln und anderem Füllwerk geschlossen werden, auch Holz selbst kommt dafür in Betracht, so im Harz (Zeitschrift für Bildende Kunst I, 1890, S. 270). Diese Art Holzbau, die entgegen dem Blockbau zumeist kein reiner Holzbau ist, zieht sich durch den ganzen Süden von England und Nordfrankreich angefangen, durch ganz West- und Südeuropa über die Gebiete der einst islamischen Reiche bis nach Indien. Fachwerk ist kennzeichnend für Gebiete, in denen das Holz spärlich geworden ist, oder die Holzarten sich nicht für den Blockbau eignen. Schon die Römer wendeten es in Stadt und Land an; Vitruv tadelt diesen Gerüstbau mit Lehmfüllung als feuergefährlich, beim Überputzen entstünden überdies Risse. Lehfeld glaubt, daß der Fachwerkbau von den Römern zu den Deutschen gekommen sei.
Im Kirchenbau kann man diese Art heute noch in ganz Norddeutschland nachweisen, sie mag dort als deutsch dem slavischen Blockbau gegenübergestellt werden. Beide Bauarten überkreuzen sich. Die deutschen Denkmälerinventare verzeichnen auch diese Holzkirchen, sind daher für jede Untersuchung, diese betreffend, wertvoll[1], wenn auch die Aufnahmen leider nur selten für den wissenschaftlichen Gebrauch genügen. Ich zeige Abbildung 3 eine mittelalterliche Fachwerkkirche aus Katznase in Westpreußen, die vor wenigen Jahren abgebrochen wurde[2]. Es ist ein einfacher rechteckiger Saal, tonnengedeckt, indem in den offenen Dachstuhl mit seinen Ankerbalken durch Verschalung eine flachrunde Decke eingehängt ist. Man sieht die Fächer gebildet aus lot- und wagrechten Pfosten, die überdies diagonal unterteilt sind, darüber das Sparrendach, das auf den Wänden allein aufruht, die in 11 *m* Abstand durch Anker auf Konsolen zusammen-

[1] Vgl. über den Stand der Inventarisation M. Wackernagel »Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts« II., S. 21 f.
[2] Nach Ostendorf, »Die Deutsche Baukunst im Mittelalter«, S. 2.

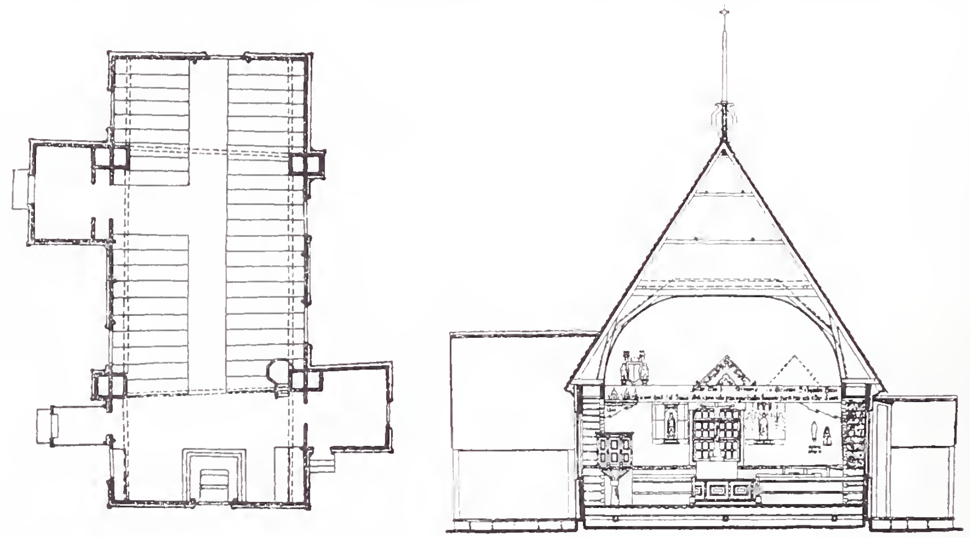
gehalten werden. Die Decke ist flachrund und geht bis zum Kehlbalken. Man sieht, wie sehr der niedrige Bau dieser von Protestanten erbauten Kirche zur Erhöhung des Innenraumes drängte, um so mehr, da noch eine ausgedehnte Emporenanlage eingebaut war. Die Türen sind durch Vorhallen geschützt. Von sonstigen Fachwerkkirchen liegen leider immer nur Außenaufnahmen vor, auch in den englischen Veröffentlichungen. Man behauptet, daß es dort Kirchen aus normannischer Zeit gäbe. Dietrichson (und Munthe) »Die Holzbaukunst Norwegens« 1893, S. 33, erwähnt eine solche in Warburton, die aber nach Meldahl aus dem 14. Jahrhundert stammt. Dieser hat 1891 aus Anlaß eines Vortrages in der Anthropologischen Gesellschaft in Wien ein Modell gezeigt: ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, der Altar »oben« an der Stelle, wo man gewohnt sei, in dem heidnischen Hause den Hausvater die religiösen Handlungen ausführen zu sehen: Wie denn Meldahl überhaupt geneigt ist, überall im Holzbau Zusammenhänge mit dem Heidnischen zu sehen. Die wichtigste Tatsache im Wesen des Fachwerkbaues, den wohl schon Venantius Fortunatus in seinen Lobliedern auf den Holzbau meint, ist die Reihung der Böcke hintereinander. Wenn im Wesen des Blockbaues die Neigung zur Wölbung liegt, so hat der Fachwerkbau jenes Denken in Aneinanderreihung von Jochen und Gurten gezeitigt, das die westeuropäische Baukunst der Blütezeit in breiter Schicht auszeichnet und von allen andern Kunstströmen des Erdkreises trennt. Der Fachwerkbau setzt sich im Innern aus Böcken zusammen, den durch Querbalken verbundenen Wandpfosten, die die Decke und zugleich die Dachsparren tragen. Wir besitzen eine gute Aufnahme eines fertigen Baugerüstes ohne jede Füllung von Jacopo Bellini (Abb. 2). Diese Handzeichnung der Magieranbetung[1] gibt einen vorzüglichen Einblick in die bei jedem Fachwerkbaue vorliegende Reihung von Gurt und Joch. Auch das Sparrendach scheint in dieser Bauart seinen Ursprung zu haben. Für uns ist wichtig die Feststellung der Tatsache, daß man in seinem Raume Gewölbe jeder



3. Katznase: Fachwerkkirche

[1] V. Golubew, Die Skizzenbücher des J. Bellini, I. Tafel XXX.

Art unterbringen kann: Tonnen- (Abb. 7), Kreuzgewölbe und Kuppeln. Ich konnte in Finnland beobachten, daß es sich dabei nicht um Nachahmung von Steinbauten handelt, wie man immer annimmt, sondern alle diese Wölbungen sich im Blockbau mit Sparrendach ebensogut selbständig entwickeln konnten. Dafür hier einige Beispiele: Kleine Kirchen von rechteckigem Grundriß tragen die Tonnendecke ohne weiteres auf den Blockwänden. Größere Längskirchen zeigen im Gebiete von Oesterbotten eine eigentümliche Bauart, Zuhilfenahme von Hohlkörpern, die ich Blockpfeiler nenne. Ich gebe als Beispiel Saloinen (schwedisch Salo), einen Blockbau mit Sparrendach von 1632. Man sieht im Grundriß (Abb. 4/5) zwei Paar Blockpfeiler, andere zeigen deren drei Paare. Sie sind in



4 5. Saloinen: Blockkirche mit Blockpfeilern und Tonne im Sparrendach

der Längsrichtung durch die Dachbalken, in der Breitenrichtung durch Anker verbunden. Abbildung 8 zeigt in der Innenansicht den Blockpfeiler, der unmittelbar neben der Sakristei steht und die Kanzel trägt, zu der eine Tür führt. Man sieht Anker und Dachbalken mit dem Ansatz der Tonnendecke. Wie diese in die auf zwei Dreiecken aufstehende Decke eingehängt ist, zeigt Abbildung 5: es handelt sich also um Bretterverschalung auf Tangenten und Bügen.

Man hatte sehr bald heraus, daß die Blockpfeiler die Wand überhaupt überflüssig machen — die Verwandtschaft des Baugedankens mit dem Strebepfeiler des Steinbaues fällt auf — und machte sich das zu Nutze, als der Protestantismus die katholische Messekirche zur Predigtkirche umzubilden strebte, bei der es darauf ankam, den Sprecher möglichst in die Mitte seiner Gemeinde zu bringen. Ein Umbau der 1626 erbauten Kirche von Wöro (Abb. 12) im Jahre 1777 zeigt, wie man vorging. Man wagte nicht nur







6. HIITOLA: KREUZKIRCHE
7. HERMSWALDE: FACHWERKKIRCHE MIT TONNENDECKE
8. SALOINEN: WERKART DER LÄNGSKIRCHE MIT BLOCKPFEILERN

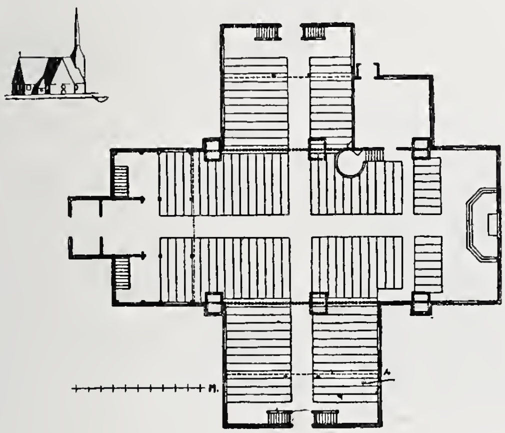




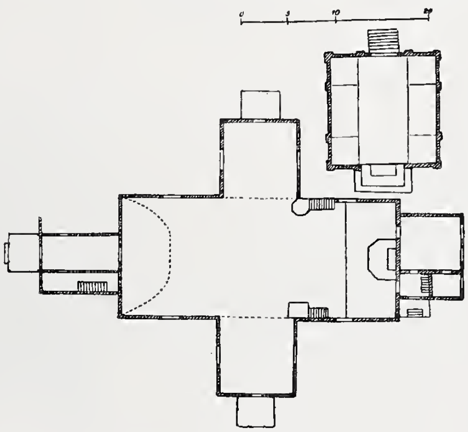


9. PAAVOLA: KREUZKIRCHE MIT KREUZGEWÖLBE
10. MULTIA: KREUZKIRCHE MIT KREUZGURTEN
11. KORTESJÄRVI: KREUZKIRCHE MIT KUPPEL AUF HÄNGEZWICKELN

die Wand herauszunehmen, sondern auch ein Blockpfeilerpaar, indem man zugleich auf die Entdeckung kam, daß eine überblattete Ecke die gleiche Leistung verrichte wie ein Blockpfeiler. So entstanden die Kreuzkirchen, von denen ich Beispiele im Grundriß (Abb. 13 Kuru) und in einer Außenansicht (Abb. 6 Hiitola) gebe. Auch hier sind die Kreuzarme gewölbt. Aus ihrer Durchschneidung in der mittleren Vierung ergeben sich nun Gewölbebildungen, die — vorausgesetzt, daß die Entdeckungen, die man in Finnland im 17. Jahrhundert machte, ebenso auch schon früher, in der Blütezeit des europäischen Holzbaues in vorchristlicher Zeit gemacht worden waren — einen großen Einfluß auf die Bauentwicklung auch in Stein gehabt haben können. Die einfachste Lösung für die



12. Vöyri (Wöro): Umbau einer Sechspfeiler- in eine Kreuzkirche



13. Kuru: Kreuzkirche

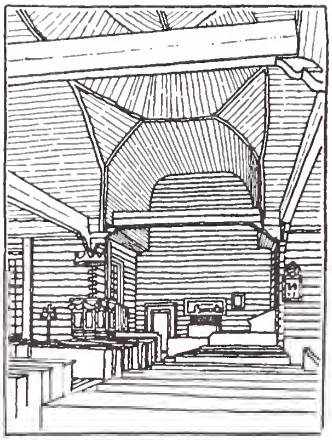
Kreuzung der beiden Tonnen ist natürlich das Kreuzgewölbe selbst, das denn auch am häufigsten vorkommt. Ich zeige Abbildung 9 die Vierung von Paavola aus dem Jahre 1756. Die Werkart wird besonders auffällig durch die Leisten, die zum Schmucke der Verschalung verwendet sind. Die Abbildungen 10/11 zeigen, unter welchen Umständen die Kuppel zur natürlichen Lösung wurde: sobald man die inneren Ecken unter dem im Blockbau neben dem rechten so beliebten Winkel von 135 Graden abschrägte[1], ergab sich die Anwendung von Diagonalgurten[2], die die Tonnengewölbe von einander trennen (Abbildung 10 Multia 1795) oder wie in Abbildung 11 (Kortesjärvi von 1792)[3], wo die richtige Kuppel auf Pendentifs, allerdings mit der für die finnischen Kirchen bezeichnenden flachen Mitte, werkgerecht ausgeführt ist. Die überraschendsten Bildungen dieser Art zeigen einfache

1 Vgl. über die ideale Endlösung dieses Baugedankens die Zeitschrift »Slavia« 1924, S. 432f. 2 Geht man von dieser Werkart auf die Frage der Möglichkeit einer Entstehung der »Rippe« im Holzbau über, so darf man S. Nicola in Nin und die Rippen in indischen Höhlenbauten nicht unbeachtet lassen. 3 Ich gebe die Daten nach Colliander, Suomen kirkon paimenmuisto.

Kreuzbauten ohne die Abschrägung der Ecken, wie sie Abbildung 14 (Kärkölä von 1754) zeigt[1].

In den finnischen Bauten sind die Gewölbe fast ausschließlich durch Verschalung gebildet. Es gibt aber auch Blockbauten mit Sparrendächern, in die richtige Tonnen aus richtigen Baumstämmen eingefügt sind. Man lese darüber vorläufig den Aufsatz in der »Slavia« nach.

Der Fachwerkbau scheint im besonderen den Sinn für flächenhaften Außenschmuck der Gebäude geweckt zu haben. Jedenfalls ist das Sichtbarmachen der durch die Ständer mit ihren Verspreizungen gebildeten Muster als Rahmen werkgerecht. Ich will auf diese Dinge heute nicht eingehen und bin zufrieden, wenn zunächst einmal ein anregender Keim in das Nachdenken über die europäische Bauentwicklung als solche kommt, vor allem in der Richtung, daß man den Holzbau nicht länger nur als späte Nachahmung von Steinbauten nimmt. Es ist vielmehr zu bedenken, wie unmittelbar nach der Herrschaft des Holzbaues in Europa diesseits der Alpen die Blüte des Steinbaues eintritt, und es nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich ist, daß in der Bauart der späten Kirchen des Block- und Fachwerkbaues manche Nachklänge der alten europäischen Holzbaukunst vorliegen, die wir zur Ausfüllung der großen Lücke unseres Wissens benutzen dürfen. Das erscheint um so mehr notwendig, als manche wichtige, beharrende Kraft in der Entwicklung der Blüte des Steinbaues aus der Überlieferung des Holzbaues zu stammen scheint.



14. Kärkölä
Kreuzkuppelkirche mit Hängezwickeln

Wenn alle diese Bauweisen in der Blütezeit der nordischen Kunst im sogenannten Mittelalter nachgewirkt haben, sind sie eigentlich die Grundlage der Entwicklung, der Quader und Ziegel nur das vom Süden und Osten Eindringende. Diese hatten mit all ihrem Gefolge an Baugestalten den Kampf mit den einheimischen Holzbauweisen aufzunehmen. Es ist daher ganz unmöglich, über die Entwicklung des sogenannten Romanischen und Gotischen ins klare kommen zu wollen, wenn man von den älteren einheimischen Holzbauweisen keine Ahnung hat.

Ich vermute, daß der Block- und Fachwerkbau jene im Westen nachwirkenden Holzbauarten sind, die bis auf den Eintritt der Blüte (Gotik) auf dem Festlande vorherrschend waren. Die Blüte selbst aber wird herbeigeführt durch eine dritte Bauweise in Holz, jene der Nordsee, die durch die Normannen an die Küsten des

1 Meine Abbildungen sind den Sammlungen der Technischen Hochschule und des Nationalmuseums in Helsingfors entnommen. Vgl. »Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte«, Acta Academiae Aboensis, Hum. IV.

Festlandes gelangt und die Seine entlang tief in das Innere eingedrungen zu sein scheint. Auf diesem Wege kommt es zu dem Ruck nach vorwärts, den Worringer »Formprobleme der Gotik«, S. 96, den Romanen zuschreibt: Sie erst gäben dem unentschlossenen nordischen Kunstwollen die große Initiative, die es zur völligen Befreiung führe. Wie soll man von einem Laien wie Spengler erwarten, daß er auf kunstwissenschaftlichem Gebiete das Richtige sieht, wenn schon ein Fachmann so irren kann. Spenglers geistreicher Versuch leidet darunter, daß er den Norden nicht kennt, vor allem nicht sieht, daß das, was er arabisch nennt, iranisch, das heißt nordisch ist. — Handelt es sich auf asiatischem Boden hauptsächlich um Fragen der Ausstattung, so bei uns in der europäischen Kunst um das Aufkommen des Wachstumsempfindens, dessen schöpferische Kraft dann die Blüte (Gotik) zur Folge hat.

III. NORDSEEKREIS UND MASTENBAU

Beim Block- und Fachwerkbau können immerhin die Wände als das Entscheidende betrachtet werden; wenn ich daher von ihnen ausgehe, muß ich in der dritten Gruppe um die Nordsee, für den Stabbau, entgegen der bisherigen Auffassung, zwei Unterabteilungen bilden. Zwar sind in beiden Gruppen die Wände im Stabbau gebildet; sie treten aber in dem Typus, den ich nunmehr den Mastenbau nenne, derart zurück, daß ich die Bezeichnung Stabbau für sie nicht mehr gebrauchen kann.

Beim Stabbau werden die Wände durch zwei Schwellen gebildet, in denen lotrecht nebeneinanderstehende »Schnittlinge«, das heißt Segmente von Baumstämmen, so verbunden sind, daß sie den Zwischenraum zwischen den Eckpfosten des Gebäudes als Raumgrenze abschließen. Diese Art muß im Gebiete der Nord- und Ostsee weite Verbreitung gehabt haben. Ich möchte zwei weit auseinanderliegende Belege bringen. Der eine wurde in Hemse auf Gotland entdeckt. E. Ekhoff, dem wir in »Svenska stavkyrkor« 1914 bis 1916 eine eingehende Bearbeitung des schwedischen Arbeitsstoffes verdanken, gibt (Abb. 17) eine Wiederherstellung dieses einfachen Baues.

In Schweden, und zwar in seinem Westen, scheint um 1220 der Holzbau nur in dieser Art bekannt gewesen zu sein, sie wird allein im Äldre Västgötalagen berücksichtigt[1]. In diesem Gesetzbuche, das nach »balk« (Runenstäben) eingeteilt ist, steht im Kyrkobalk § 6: »Börjar kyrka att aldras, sta stolpar, är hel darrpost och fästeband, ligger takkam hel, altarsten och altare, hafve kyrkan samma sin inviguing, om ock man henne botar, sa vida dessa äro alla hela.« Das Gesetz spricht von der Notwendigkeit der Neueinweihung einer wegen Verfalles neu hergerichteten Kirche und sagt, wenn die »stolpar«, die lotrechten Balken, stehen und die »syllar«, die wagrechten Balken, in denen die lot-

[1] Vgl. Corpus juris Sueo-Gotorum antiqui, herausgegeben von Collin och Schlyter, Stockholm 1827, I. in altschwedischer Ausgabe. Die neuschwedische Übersetzung bei Ivar Otmans, Helsingfors 1883, S. 6.

rechten verzapft sind, liegen, wenn die Türpfosten und »fästeband«, das heißt die obersten Balken der Wände, ganz sind und auch »takkam« der First, dazu Altarstein und Altar liegen und heil sind, in diesem Falle braucht die Kirche nicht aufs neue eingeweiht zu werden. Da das Gesetz ganz allgemein erlassen ist, ohne jede Rücksicht auf eine andere Bauart, so kann daraus geschlossen werden, daß eben nur diese Art, die Mesulakonstruktion, das heißt der Stabbau bekannt war. Das Christentum war in jenem schwedischen Westen damals an 200 Jahre alt.

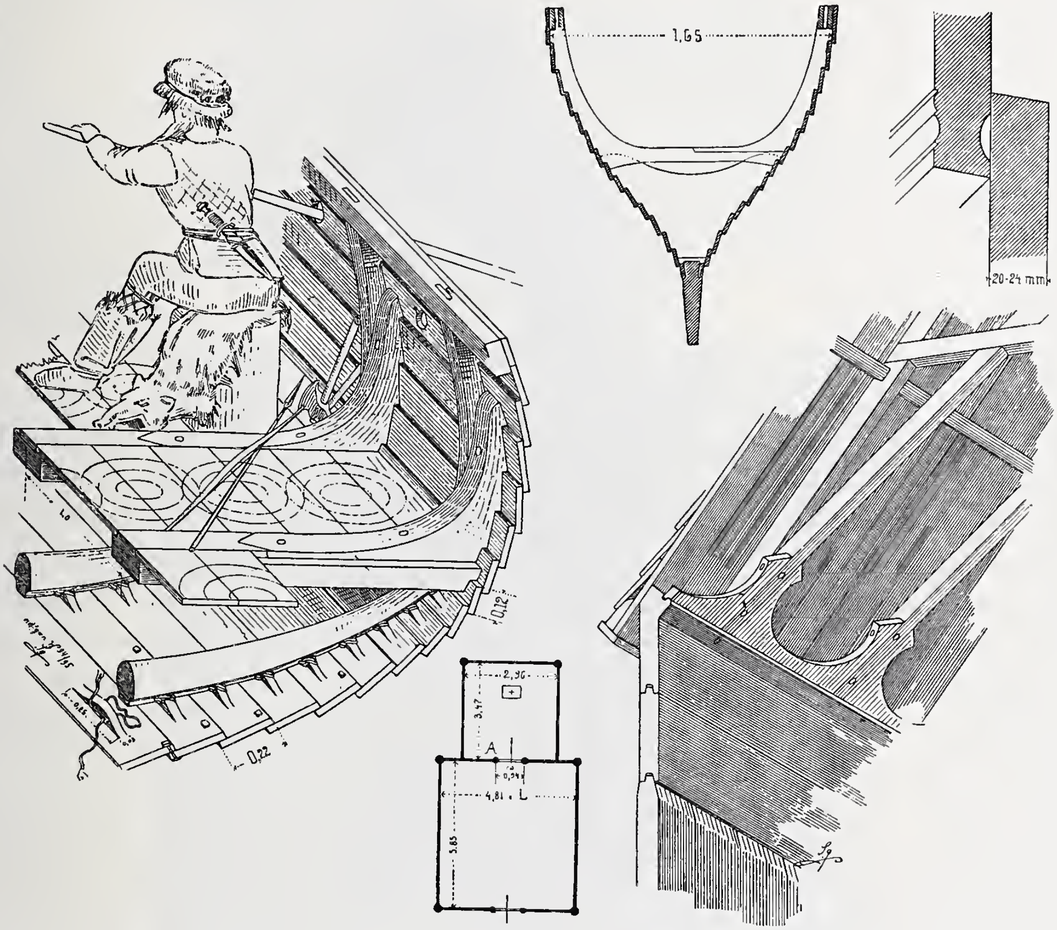
S. Erixon, der sich Fataburen 1917, Seite 145 f., mit der Geschichte des nordischen Hauses, also nicht ausdrücklich mit der Geschichte des Kirchenbaues beschäftigt, sagt, daß, während in Norwegen der Stabbau viel bedeutet, er in Schweden nur wenig, fast nur bei den Rien, den Trockenhäusern für das Getreide, verwendet werde. Er selbst bildet einen Stall in Stabkonstruktion aus Älfdalen in Dalarna ab. Erixon sieht die Ursache dieser Verteilung darin, daß später vom Osten der Blockbau eingewandert sei. In späteren Arbeiten hält Erixon den nordöstlichen Weg über Finnland nicht für unmöglich.

Reste eines zweiten Baues dieser Art sind am entgegengesetzten Ende der nordischen Welt, an der Kirche von Greenstead in Essex (von London leicht zu erreichen) erhalten. Abbildung 18 zeigt eine Aufnahme der alten Eichen-Schnittlinge, die ich A. Gardner verdanke, der mich auch mit seinem Auto hinführte. Ich will hier nur soviel bemerken, daß von der alten Kirche, die man gern mit dem heiligen Edmund 1013 zusammenbringt, zu dessen Zeit sie also schon bestanden haben soll, heute nur die bei der Wiederherstellung 1848 wiederverwendeten Schnittlinge, ohne die ursprüngliche Zusammenfügung mit den Schwellen, erhalten sind. Jedenfalls war sie nach dem heutigen Befunde eine einfache Stabkirche, kaum eine Mastenkirche.

Diese Stabkirchen ohne Masten, wie die mit Mast, die wir gleich in Norwegen kennen lernen werden, zeigen schon im Aufbau Einzelheiten, die an den Schiffbau erinnern. Ich gebe Abbildung 15, Zeichnungen aus F. Seesselbergs »Frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker« 1897, Seite 72, worin die kleine Kirche von Aal (jetzt in Drontheim) zusammengestellt ist mit dem Gokstadschiff, dem Vorläufer des Tutankhamon-Grabes der nordischen Kunst, dem Osebergschiff. Noch viel näher liegt es, die Mastenkirchen selbst mit dem Schiffbau in Zusammenhang zu bringen, um so mehr als sich ihre Entwicklung, wie ich sie sehe, unmittelbar an den Olsofjord, wo die großen Schiffsfunde gemacht wurden, anlehnt und vom Numedalkreis über Valdres nach dem Sognfjord geht, dem von Olso am entferntesten liegenden Gebiete der Mastenkirchen.

Wollte ich die Werkart der »Mastenkirche« schon im Namen mit ihrem Ausgangspunkt bezeichnen, dann müßte ich sie »Kufen- und Mastenkirche« nennen, weil tatsächlich der Aufbau mit Masten und leichten, lediglich raumabschließenden Wänden nur durch die

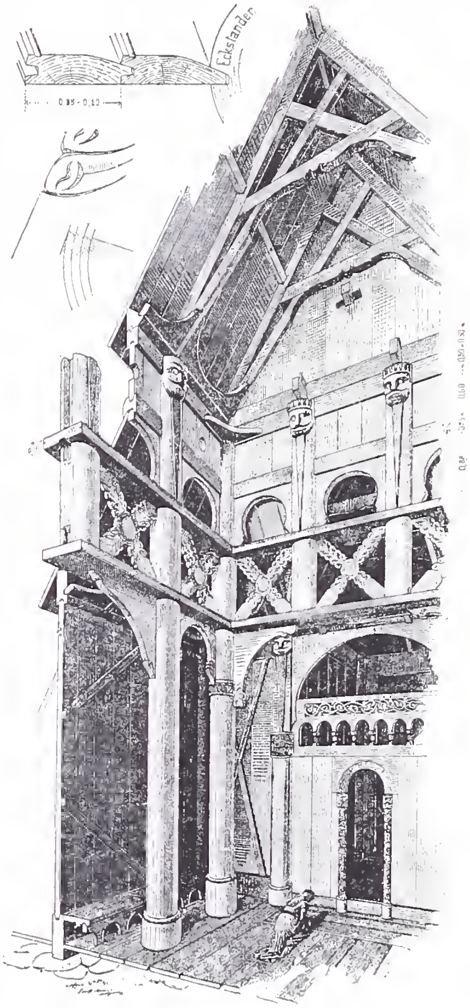
das Ganze tragende Kreuzung von zwei einzeln oder zwei paarweise gekreuzten Kufen möglich wird. Folge ich diesen Zusammenhängen und sehe ich diese kleinen, hohen Bauten auf den beiden Kufenpaaren vor mir, so kann ich nicht umhin, das Ganze wie ein Schiff bald auf einem Schlitten oder auf Rädern in Bewegung zu sehen (Abb. 19).



15. Vergleich des Gokstadschiffes mit der Kirche von Aal (jetzt Drontheim) nach Seesselberg

Die aus lotrechten, in einem Rahmen eingespannten Schnittlingen oder gar aus Brettern (wie sie Seesselberg zeichnet, Abb. 16) hergestellte Wand ist nur Umschließung, kann nicht zugleich das Dach tragen; dafür mußten bei größeren Ausmaßen eigene Stützen geschaffen werden. Die Mastenkirchen sind aber aus Masten als Trägern des Daches entstanden, die als Ständer von den Außenwänden her nur verstrebt und untereinander durch »Triforien«, d. h. Bogen über und unter Andreaskreuzen, in ihrer Lage

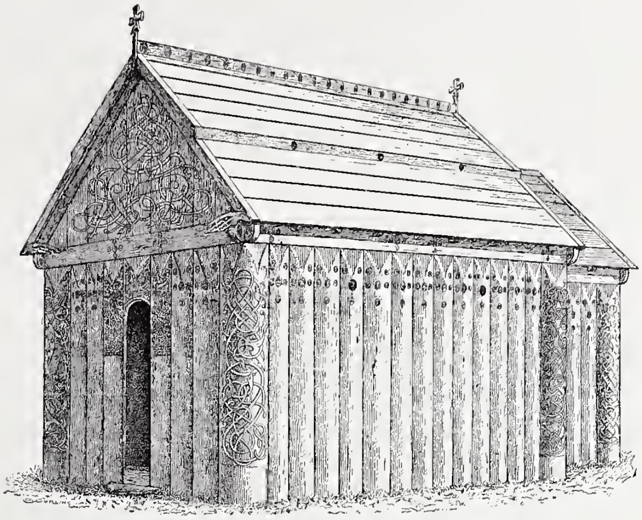
festgehalten werden. Diese ganz einfachen, in der Werkart begründeten Tatsachen scheinen mir so selbstverständlich, daß ich nicht begreifen kann, wie ein so scharfer Denker wie Dietrichson sich durch die humanistischen Scheuklappen hat völlig verblenden lassen können und von vornherein annahm, die norwegischen »Stabkirchen« wären den Forderungen des Rohstoffes angepaßte Umbildungen der romanischen Basiliken (S. 11) und dann auch noch an der »unwiderleglichen« Behauptung festhält, sie müßten unweigerlich von den Angelsachsen übernommen sein (S. 37). Er sieht selbst, daß die Wikinger ihre Kirchen gleich Schiffen bauen, wie sie das wahrscheinlich vorher schon mit den Tempeln, Hallen oder anderen Versammlungsräumen getan haben dürften (Abb. 16, Gol). Wenn dann auch noch an der Hand von Bugges Buch »Die Wikinger« gezeigt werden kann, wie die Norweger befruchtend auf England, Irland und Schottland übergegriffen haben, dürfte es kaum noch jemandem einfallen, den umgekehrten Weg ins Auge zu fassen. Die norwegischen Mastenkirchen sind in Norwegen selbst einheimisch.



16. Gol: Mastenkirche

Es ist ein Einschätzen der Wikingertat vom grünen Tisch aus, wenn man glaubt, daß die Leistung, die Norwegen im Mastenbau vollbracht hat, eine ganz gewöhnliche Durchschnittsarbeit sei, die ebensogut in England wie in Schottland oder Irland durchgesetzt werden konnte. Warum dann nicht auch gleich in Island oder da, von wo aus die Sicherung der neuen Kirchengemeinden des Nordens durchgeführt wurde, in Bremen und Norddeutschland? Ich habe schon in meinem Armenienwerke wie im »Ursprung der christlichen Kirchenkunst«, S. 83, geahnt, wie die Dinge liegen könnten, nur haben sich meine Untersuchungen inzwischen auch auf den Fachwerkbau ausgedehnt. Lage, Boden und Blut entscheiden in der Entwicklung bis auf die »Renaissance«.

Wir werden uns schon daran gewöhnen müssen, den Mastenbau als eine Großtat zu betrachten, der nur möglich war in der Schlußblüte heidnischer Kultur der Skaldenzeit,



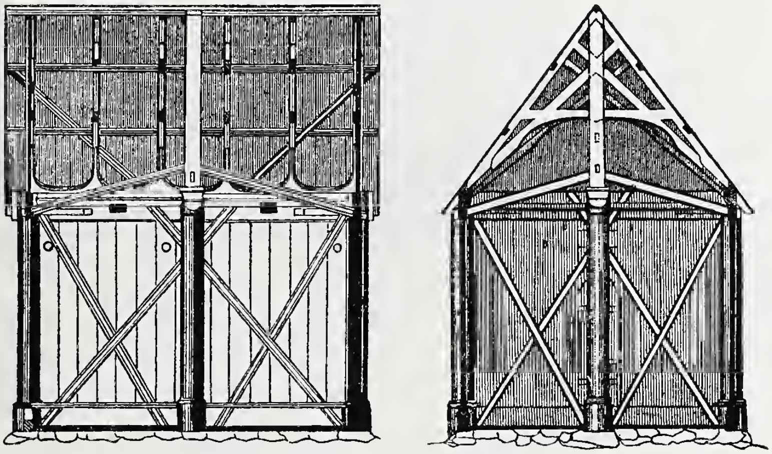


17. HEMSE (GOTLAND), WIEDERHERSTELLUNG EINER STABKIRCHE
18. GREENSTEAD (ESSEX), ALTE EICHENSCHNITTLINGE
EINER STABKIRCHE



19. GOL: MASTENKIRCHE

wenn auch die Humanisten darüber als ausgesprochenem Chauvinismus die Achseln zucken. Zu solchen ebenso kühnen wie genialen Schöpfungen gehört eine abgeschlossene Lage, selbstherrlicher Boden und reines Blut. Man suche beides im ersten Jahrtausend in England oder am Festlande Westeuropas.
Die Mastenkirche ist aus dem Schiffbau der Wikingerzeit hervorgegangen und hat sich im Kreise der Nordsee ausgebreitet, auch in Schweden. Dietrichson ist in seinem im übrigen ausgezeichneten Werke von dem »vielsäuligen Typus von Sogn«, einem Kreise des Stiftes Bergen ausgegangen, dazu veranlaßt durch seine Annahme, daß die romanische Basilika und Angelsachsen die Erreger dieser Bauform gewesen seien. In Wirklichkeit stehen diese Bauten in der Entwicklung am Ende unmittelbar vor dem

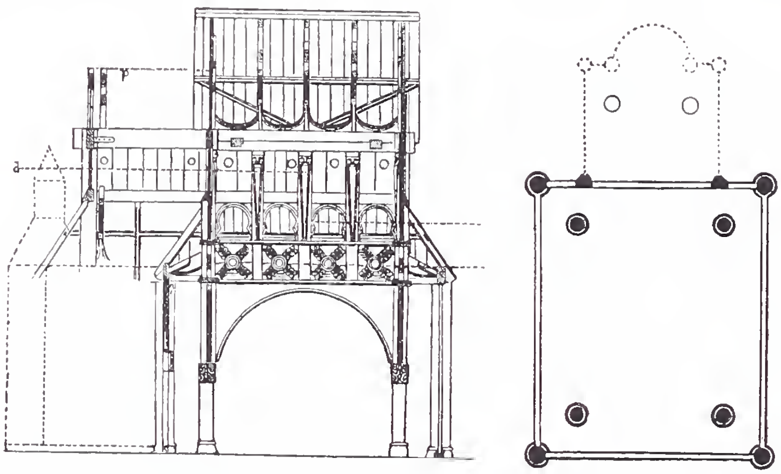


20/21. Flaa, Einmastkirche

Typus des Erzstiftes Drontheim, der den Dom von Drontheim, eine Basilika mit Querschiff, nachahmt. Am Anfange der Entwicklung aber steht der Typus von Numedal mit der einen Firstsäule, dem Mastbaum in der Mitte, der vom Boden bis zur Spitze reicht.

Abb. 20/21 geben als Beispiel die Kirche von Flaa (nach Dietrichson, Seite 89). Ich möchte zweifeln, daß der eine Mast nicht schon in diesem Typus für gewöhnlich auf einem Schwellenkreuze stand. Der Mast trägt nicht ein pyramidales Dach, wie die Blockbauten über dem Quadrat, sondern einen Firstbalken, auf dem das Sparrendach in seiner typischen Schiffsbauweise ruht.
Es ist nicht Zufall, daß dieser Numedalkreis unmittelbar an das Erzstift Olso stößt, an dessen Bucht die Prachtschiffe der Wikingerfürsten gefunden wurden, vor allem das Osebergschiff mit seiner reichen Ausstattung. An das Stift Hamar, das den Numedaltypus

mit einer Säule aufweist, grenzt dann nach Norden das Stift Stavanger mit dem »viersäuligen« Valdrestypus. An Stelle des einen Schwellenkreuzes sind dort zwei Schwellenpaare getreten, in deren Kreuzungspunkten vier Masten eingelassen sind. Ich gebe als Beispiel die Kirche von Lomen, 1325 zuerst urkundlich erwähnt und kann davon eine gute Gesamtaufnahme, die ich Dr. R. Schima verdanke, zeigen (Abb. 26). Nur der Hauptteil mit Dachreiter ist alt, wie der Grundriß bei Dietrichson, Seite 73 (Abb. 22/23), erkennen läßt. Aber diese Aufnahme ist wieder dadurch gekennzeichnet, daß Dietrichson vergißt, die beiden Schwellenpaare einzuzeichnen. Endlich noch weiter nach Norden folgt das Stift Bergen mit dem »vielsäuligen« Sogntypus. In Wirklichkeit handelt es sich im Kern



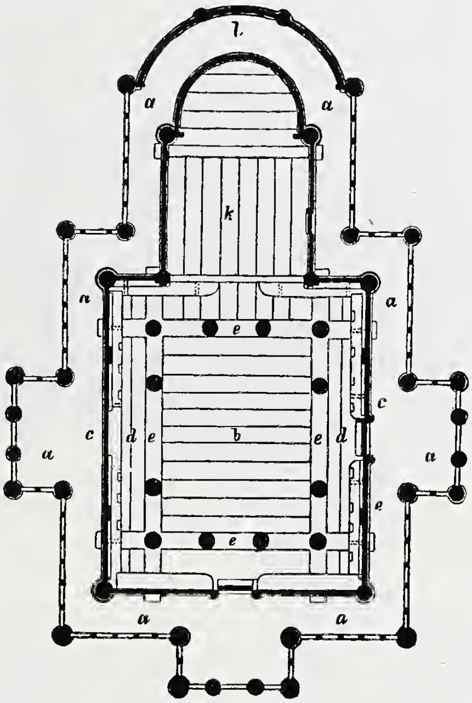
22/23. Lomen, Viermastenkirche

um den vollendeten Typus mit zwölf Masten, der am reinsten durch Borgund (Abb. 24) vertreten wird. Dann erst gewinnt die Basilika Macht und die klassische Schönheit des Zwölfmastenbaues wird zugunsten der fortlaufenden Säulenreihe verunreinigt. Trotzdem kann man fast immer deutliche Züge der Entwicklung, wie ich sie eben dargestellt habe, nachweisen. Ausgangspunkt ist die Schiffsbaukunst mit einem Mast über einem Schwellenkreuz.

Als Vertreter des Haupttypus mit zwölf Masten gebe ich die Kirche von Borgund (Abb. 27—29). Sie ist um 1150 entstanden[1]. Man sieht, wie Kirche und Glockenturm in die Gebirgslandschaft eingeordnet sind. Das Äußere betont wieder deutlich die Mitte und die Höhe. Bezeichnend sind auch die dem Schiffsbau entnommenen Drachenköpfe

[1] Abb. 27 und die noch folgenden Lichtbilder danke ich Herrn Martin Olson in Stockholm.

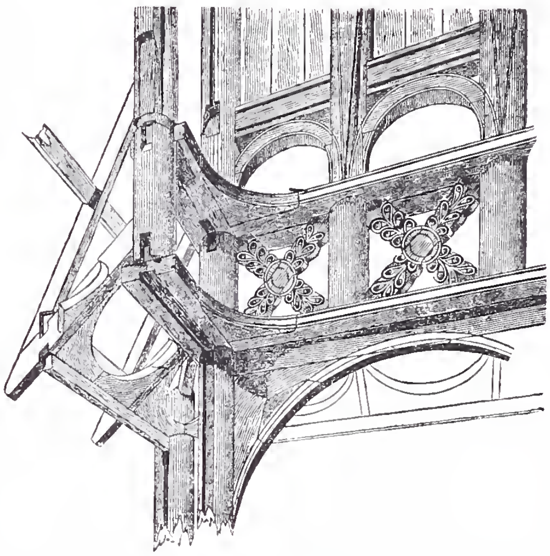
an den Giebeln. Die Ansicht läßt von vornherein eher einen Zentralbau erwarten, als eine Basilika, wofür sie Dietrichson ausgibt. In der Tat läßt der Grundriß (Abb. 24 nach Dietrichson, Seite 3) trotz des länglichen Hauptraumes deutlich den Ursprung aus dem Quadrat in der Verteilung der Masten erkennen. Hier hat Dietrichson endlich einmal auch die notwendigen beiden Schwellenpaare eingezeichnet. Man sieht, daß alle Masten auf ihnen stehen. Zu beachten ist, daß ihre Verteilung von den vier Masten in den Schwellenkreuzungen der Ecken ausgeht. Jedem Eckmast sind zwei Begleitmasten beigegeben. So und nicht aus einer Nachahmung der Basilika entsteht diese wertvolle Bauform, die wir in Armenien, Indien, Spanien und Kroatien als Kultraum verschiedener Religionen verfolgen können. Ich will hier nicht näher auf diese prachtvolle Holzbauform eingehen. Nur der Laufgang mit seinen Vorbauten in den Achsen sei noch erwähnt. Die Rundapsis von Borgund ist neueren Ursprunges.



24. Borgund
Zwölfmastenkirche

Ich möchte bei diesem Mastenbau den Hauptnachdruck mit Rücksicht auf die Entwicklung der Steinbaukunst des Abendlandes auf die bis zum Dach emporsteigenden Masten und ihre Verstrebung legen. Sie ist es, die von der Normandie aus auf den älteren Steinbau derart eingewirkt haben könnte, daß daraus die Blüte (Gotik) entstand. Die Abbildungen 28/29 zeigen die Verspreizung der Masten untereinander durch das sogenannte Triforium. Hier im Mastenbau in Holz hat es eine klare Werkbedeutung, die im Steinbau fehlt. Die Abbildungen rühren von der Kirche in Borgund her, sonst sind die Bogen öfter hufeisenförmig ausgeschnitten. Man sieht, wie die Masten durchlaufen und oben unmittelbar in die Gurten übergehen, zwischen denen die unten halbkreisförmig schließenden Joche liegen. Nicht minder wichtig scheinen mir die Streben, mit denen die Außenwände mithelfen, die entscheidenden Mittelmasten in ihrer Lage zu halten. Ich gebe dafür auf Abbildung 25 eine Aufnahme nach Dietrichson, S. 8. Man sieht, daß unter dem Seitendache Querbalken auf jeden Mast zulaufen, die durch Hufeisenbogen verspreizt sind. Durch den ganzen Bau geht ein Gefühl des Wachstums, ein Glied ist durch das andere bedingt, das querliegende Joch zwischen den Mastenpaaren entscheidet wie auch im Fachwerkbau die Längsrichtung, die noch beim Baudenken in einzelnen fortlaufenden Quadraten mehr dem Blockbau entnommen zu sein scheint.

Der Mastenbau, der nur ein einziges Quadrat kennt, setzt damit das organische Aufwachsen zur Höhe durch. In diesem Baudenken scheint mir das Gefühl des Wachstums geboren zu sein, daß dann in der Blüte des nordischen Steinkirchenbaues so fruchtbar geworden ist. An diese »Denkform« hätte Gall »Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik« anknüpfen können. Was ich hier andeute, sind nur erste Spuren einer an den Holzbau anschließenden Arbeitsrichtung, die uns hoffentlich ersparen wird, den Zufall verantwortlich zu machen und Wege überwuchernden Denkens zu gehen, wie sie Frankl in der Wölfflin-Festschrift eingeschlagen hat. Der Mast und seine Verspreizung scheinen auch erst im besonderen Anlaß zur Ausbildung des Innenschmuckes an jenen Gliedern gegeben zu haben, die uns aus der Gewohnheit, Kirchen mit Innenstützen zu sehen, geläufig ist. Darauf gehe ich hier nicht weiter ein.



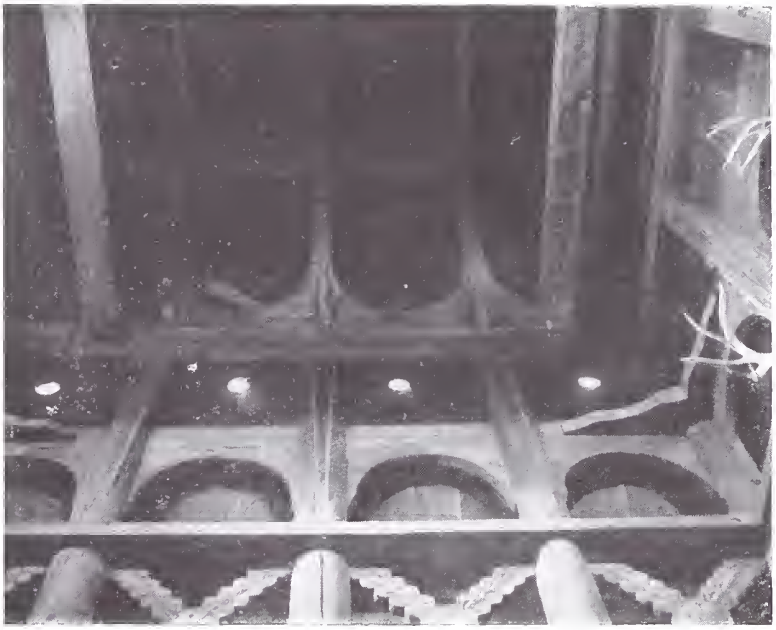
25. Verstrebung der Mastenkirche

Die europäische Kunst baut sich in ihren Hauptgebieten nördlich der Alpen wohl auf der Überlieferung des Holzbaues auf, der bis 1050 durchaus die Führung hatte. Es wird uns erst klar werden, wie diese bodenständige Kraft ausgerottet wurde, wenn wir einmal die schriftlichen Quellen über den Holzbau übersichtlich zusammengestellt werden lesen können. Inzwischen sollte man allen Ernstes dafür sorgen, daß, was noch vorhanden ist, gerettet und aufgenommen wird. In Norwegen hat bereits 1854 ein Verein zur Erhaltung der norwegischen Altertümer bestanden; er veröffentlichte in diesem Jahre das Buch von Nicolaysen »Mindesmerker af Middelalderens Kunst i Norge«, das die erste Arbeit von Dahl »Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens«, Dresden 1837, ergänzte in der Veröffentlichung von Holzkirchen. Dietrichson (Seite 1) sagt, »hätte sich der Verein nicht so warm dieser verwaisten Stiefkinder unserer Landkommunen angenommen, so wäre vielleicht jetzt keine einzige Holzkirche mehr da. Fast jedesmal, wenn in unserer Zeit in einem Kirchspiel eine neue Kirche errichtet werden sollte und einige Heller durch Verwendung der Bohlen oder der alten Decke der alten Stabkirche gespart werden konnten, sind die alten Kirchen unerbittlich abgebrochen worden«. Das war 1893 geschrieben; steht es heute nach dreißig Jahren in den Hauptgebieten des Holzbaues in Europa besser? Die Holzkirchen sind da noch überall vogelfrei!





26. LOMEN: VIERMASTENKIRCHE
27. BORGUND: ZWÖLFMASTENKIRCHE





28/29. BORGUND: VERSTREBUNG DER MASTEN UND DACHBILDUNG

Seit 1921 erscheint ein auf etwa dreißig Bände berechnetes Werk »Norske Bygder«, dessen erster Band die Landschaft Setesdal behandelt. Fachleute haben sich da zusammen getan und unter besonderer Berücksichtigung des Volkskundlichen eine Gaubeschreibung verfaßt, der in Abständen von zwei Jahren andere solche Bände folgen sollen[1]. Wir dürfen hoffen, so allmählich auch etwas über die norwegischen Blockkirchen der letzten Jahrhunderte zu erfahren, die bisher neben den mittelalterlichen Stabkirchen ähnlich vernachlässigt wurden, wie in Finnland neben den mitteralterlichen Steinkirchen. Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Veröffentlichungen auch für die anderen Gebiete Europas geschaffen würden und die Holzbauten, vor allem die noch erhaltenen Kirchen, wenigstens für die Wissenschaft gerettet würden. Nicht die südlichen Halbinseln allein geben in Europa den Ausschlag. Die europäische Kunst schlechtweg ist viel eher der Landkörper selbst, besonders wenn noch die nordischen Meere sich mit ihm zu einer Einheit zusammenschließen. Das ist der Fall am Beginne der christlichen Zeit, als noch der Holzbau das künstlerische Wesen dieses ganzen »Europa« verkörpert. In vorchristlicher Zeit hat dieser nordische Holzbau keinen geringeren Einfluß auf die Kunstentwicklung des Südens gehabt. Die Prähistoriker beachten das zu wenig. Der griechische Tempel[2], die Entstehung der Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen, wie ich sie in meinem Armenienwerke darzulegen suchte, sprechen Bände. Und doch sind sie nur Andeutungen einer Sachlage, die die Kunstgeschichte kaum in Einzelheiten berücksichtigt, geschweige denn, daß sie jemals Europa im Zusammenhange bearbeitet hätte.

Ich habe im Oktober 1924 an der University of London vier Vorträge über »Early northeuropean churchart and wood architecture« gehalten und darin die hier auseinander gesetzten Fragen mit Ausschluß des Fachwerkbaues besprochen. Ausgehend von den Spuren des quadratischen Baues bei den Kroaten, führte ich zuerst den Blockbau, dann den Mastenbau vor und kam zum Schluß auf die Königsgräber des Nordens zu sprechen, vor allem auf die Schätze jenes Osebergschiffes, das den norwegischen Mastenkirchen um drei Jahrhunderte vorausgeht und aus heidnischer Zeit, 800 - 850 etwa, den unwiderleglichen Beweis der hohen Blüte der Holzkunst des Nordseekreises bietet. Der allen den hier berührten Fragen bisher Fernstehende tut gut, mit der Kenntnisnahme dieses für die Nordforschung bahnbrechenden Fundes zu beginnen.

1 Vgl. R. Schömer, Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXVIII, 1923, S. 57 f. Vgl. dazu jetzt M. Haberlandt, »Volkskunde und Kunstwissenschaft« Jahrbuch f. hist. Volkskunde I, 1924, S. 217 f. 2 Vgl. dazu mein »Altai—Iran und Völkerwanderung«, S. 189 f.

EIN LIED DES MÖNCHES VON SALZBURG

Der Herbst mit süessen trawben
mir mein hawben
machet strauben,
so ich klawben
wirt als ein tawben
mir czu ainem kroph
manigen throph
aus dem koph,
meinen schoph
machet waiben als ain toph.
söleich saft
hat kraft
vnd schaft,
das haft
mein czung, daz sy nicht klaft.

Ain weil pin ich sangwineus
vnd secz mein synn,
wie ich beginn,
das ich gewynn
dy lieben mynn.

darnach ain träg fflegmaticus,
czam als ein schaf:
ich slach noch rawf,
ich spring noch lawf,

ich sicz vnd slaff.
dann fraydig als ain colericus:
ich schilt vnd swer,
mit starcker wer
ain grosses her
ich pald verker.

nw trawer ich melancolicus
schier in ain klaws
hin gein garthaus
in gotes haus:
ich leb in saws

Allain
vnd wain
vast vmb mein sünd:
sölich fünd
erdengk ich, wann ich trungken pin.

Aus der Mondsee-Wiener Liederhandschrift
Codex 2856 der Nationalbibliothek in Wien

DER DOM ZU SALZBURG IM MITTELALTER

VON JOSEF MÜHLMANN

Virgil, der Gründer des Salzburger Domes, kam 743 als Mönch und Glaubensbote von Irland ins Frankenreich. 745 folgte er dem Ruf des Bayernherzogs Otilo, der ihn zum Nachfolger des Bischofs Johann von Salzburg bestimmte. 20 Jahre eifriger Missionsarbeit in slavischem Gebiet, Organisation im eigenen Lande, der Streit mit Bonifatius und innere Kämpfe waren vorausgegangen, ehe Virgil die Bischofsweihe empfing[1]. Im selben Jahre — 767 — begann er den Dom zu bauen[2]. Zahlreiche Kirchen in Stadt und Land mögen bereits bestanden haben — davon erzählt die Grabinschrift[3] — und nun sollte der Dom sein Lebenswerk krönen.

774 weihte Virgil den neuen Dom zu Ehren des heiligen Rupert, dessen Gebeine er aus dem Kloster St. Peter hieher übertrug[4]. Der Bau dauerte acht Jahre und war »von staunenswerter Größe«. Dies ist die einzige sichere Nachricht, die wir vom Aussehen des Virgil-Domes besitzen. Mezger erzählt in seiner Chronik von vier ungeheuren Türmen, eine Angabe, die nicht beglaubigt und wenig wahrscheinlich ist. Über die Gestalt des ersten Baues können wir nur mutmaßen. Nach der Bedeutung, die Salzburg damals besaß, müßte man einen Bau ersten Ranges annehmen, eine karolingische Basilika, etwa nach Art der Klosterkirche St. Gallen, die uns im Plan vom Jahre 820 erhalten ist.

Aus der Karolingerzeit stammen die Verse, die sich auf das Münster Virgils beziehen: Quae cernis veniens, lector, haec inclita tecta Virgilius fecit, domini deductus amore[5]. Sie sind Zeugen für den Dom und seinen Urheber, sagen aber über das Aussehen nichts. Als man im Jahre 1181 während eines Neubaues durch Zufall das Grab Virgils entdeckte, fand man sein Bild mit der Unterschrift: »Virgilius templum construxit schemate pulchro[6].« Virgil hat das Gotteshaus in herrlicher Gestalt erbaut; ein weiterer Beweis für den Urheber.

Die Annalen berichten, daß der Dom 845 durch Feuer zugrunde ging[7]. Wieweit die Kirche gelitten hatte, können wir daraus entnehmen, daß sich der Wiederaufbau jahrelang hinzog. Bischof Luipram (836—859) konnte infolge Geldmangels das Münster nur notdürftig herstellen. 851 brachte er aus Rom, wohin er sich um Hilfe gewendet hatte, die Reliquien des heiligen Hermes, die er feierlich im Dom beisetzte. Mezger erzählt — ohne Quellenangabe — von einem Neubau, der nach fünf Jahren vollendet und geweiht worden sei. Vielleicht können wir die Weihe mit dem Jahre 851 in Übereinstimmung bringen, in dem die Reliquien übertragen wurden.

Bis zur Jahrtausendwende erfahren wir nichts über das Schicksal des Münsters. Bischof Hartwig (991—1023) ließ den Dom nach einem Verfall (post ruinam) wieder herstellen, die Altäre erneuern und weihte ihn abermals. Zugleich erhob man die Gebeine des heiligen Rupert und seiner Genossen neuerdings[8]. Von Hübner erfahren wir — ohne

Quellenangabe — daß Hartwig eine Vorhalle bauen und mit Gemälden schmücken ließ[9]. Was war während der Zeit von Luiprams notdürftiger Restaurierung bis zu Hartwigs Erneuerung geschehen? Entweder war der Bau mehr als 150 Jahre dem Verfall preisgegeben, eine unwahrscheinliche Annahme, oder es hatte ein neuer Brand stattgefunden. Die erhaltenen Nachrichten und die Zeitumstände deuten darauf hin, daß der Virgilianische Dom einem Neubau weichen mußte. Zur selben Zeit erstanden die großen Dome Deutschlands in Speier, Mainz, Worms, Hildesheim usw. Da lag es nahe, daß auch die Diözese Salzburg nicht zurückblieb. Kaiser Heinrich II. schenkte der Salzburger Hauptkirche sechs königliche Huben an der Fischach[10]. Wie der Dom Hartwigs aussah, wissen wir nicht. Die Zeichnung des Salzburger Museums, angeblich eine Kopie des Domes aus der Zeit Heinrichs II., ist längst als Fälschung des 19. Jahrhunderts erwiesen. Die Abbildung 5 macht jede Erörterung überflüssig.

Ein volles Jahrhundert vermissen wir Nachrichten zur Baugeschichte, bis zur Herrschaft Konrads I. (1106—1147). Die Vita Chunradi, eine zeitgenössische Lebensbeschreibung, unterrichtet uns eingehend über die Bautätigkeit dieses Kirchenfürsten. Konrad mußte sich erst den Boden erobern, ehe er seine Friedensarbeit begann, indem er die Einwohnerschaft gefügig machte und den Gegner verjagte. Wenige Jahre nach seinem Regierungsantritt brach der Investiturstreit von neuem aus und nötigte ihn als Anhänger der päpstlichen Partei zur Flucht. Erst 1121 konnte er nach Salzburg zurückkehren. Konrad stammte aus Sachsen, war Domherr in Hildesheim und hielt sich während seiner Verbannung mehrere Jahre in seiner Heimat auf. Für die künstlerische Entwicklung, die Salzburg in den folgenden Jahrzehnten nahm, ist dieser Umstand von großer Bedeutung. Nun begann für Salzburg eine Blütezeit der Kunst; eine innere Reform ging voran, indem Konrad unter den Domherren 1122 den Augustinerorden einführte[11]. Diese Domherren, sächsische Landsleute, waren seine Leibgarde, aus deren Reihen er die Männer für Neugründungen von kirchlichen Kolonien und für künstlerische Unternehmungen wählte. Am 5. Mai 1127 brach ein Brand aus, der einen großen Teil der Stadt, den Dom und St. Peter zerstörte[12]. Die Entstehung des Brandes finden wir in den Nekrologien erzählt. Das Feuer entstand bei einem Glockenguß, den man in der Nähe des Münsters vorbereitete, griff auf die Basilika über und zerstörte die leicht verbrennbaren Teile, das heißt die hölzernen Decken und die Dächer. Auch die Einrichtung und die Glocken gingen zugrunde, während der Mauerbau erhalten blieb. In fünf Monaten war die Kirche soweit hergestellt, daß sie benützt werden konnte. Am 24. September desselben Jahres fand die Weihe statt. Die vollständige Wiederherstellung nahm mehrere Jahre in Anspruch. »Der König von Ungarn sandte einen Boten nach Salzburg mit Gold und Silber und vielen Prunkkleidern, womit das Heiltum der Kirche ergänzt werden sollte.« In wenigen Jahren war das Innere vom Fußboden bis zur Decke auf das prächtigste geschmückt.

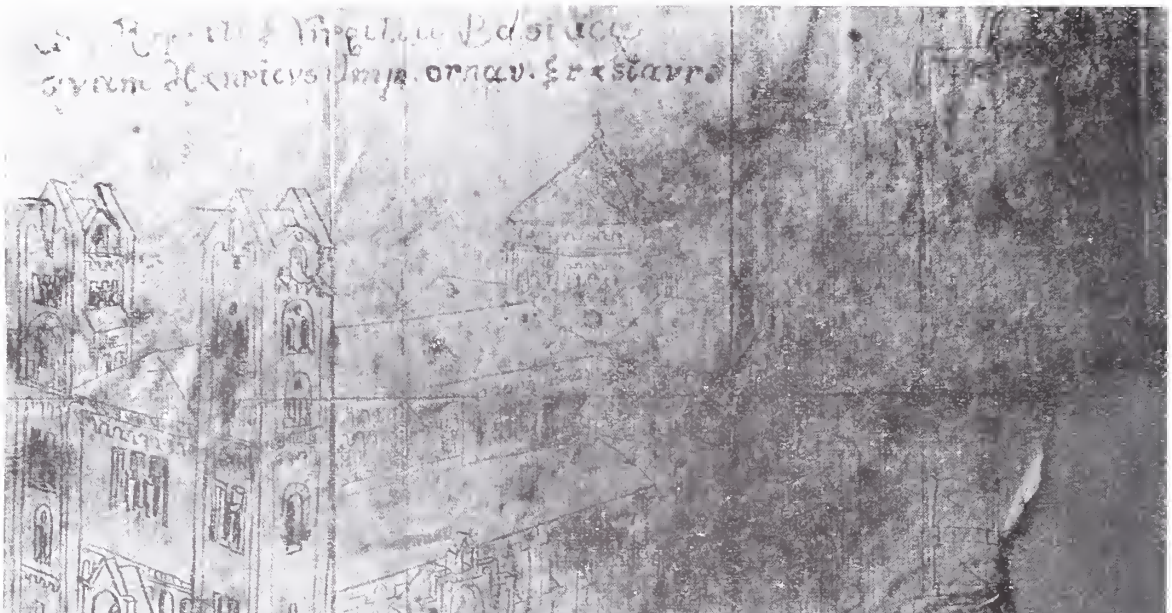






DER ALTE DOM ZU SALZBURG
1/2. MÜNZBILD LEONHARDS VON KEUTSCHACH, 1504
3. HOLZSCHNITT AUS DER SCHÄDELSCHEN WELTCHRONIK 1493





DER ALTE DOM ZU SALZBURG

4. AUSSCHNITT AUS EINEM FRESKO DES KASTELLS ZU TRIENT, 1531

5. ZEICHNUNG IM SALZBURGER MUSEUM. FÄLSCHUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

»Er errichtete auch sehr hohe Türme, die früher nicht bestanden, und ließ Glocken gießen, die viel größer waren und viel lauter klangen; die Wände zierte er mit Fenstern und Gemälden, die von Gold leuchteten, von einem Ende der Basilika bis zum anderen.« Unter den neuen Türmen sind wohl die Westtürme gemeint. 1136 legte Konrad den Grundstein für St. Zeno in Reichenhall; 1121 hatte er die Basilika in Admont bauen lassen und 1140—1164 folgte die Basilika in Seckau, die gleichfalls in den Konradinischen Kunstkreis gerechnet werden muß. Zählt man zu den zahlreichen Kirchen die Klöster und vor allem seine gewaltigen Festungsbauten (Hohensalzburg, Werfen, Friesach), deren Beginn in die Regierungszeit Gebhards fällt, so gewinnt man den Eindruck, daß innerhalb weniger Jahrzehnte geradezu eine Renaissance der Kunst im Salzburger Sprengel erstand.
Unter Erzbischof Konrad II. (1164—1168) wurde die Stadt Salzburg gewaltsam zerstört. Am 5. April 1167 verbrannte der Großteil der Stadt, der Dom und fünf andere Kirchen[13]. Auf Geheiß Friedrich Barbarossas hatten die Grafen von Plain das Land der Salzburger Reichsfeinde ein Jahr lang bedrängt, darauf die Stadt eingenommen und verwüstet. Die Zerstörung des Domes war eine vollständige, darin stimmen alle Nachrichten überein. »Die Kirche des heiligen Rupert bietet bis heute ein klägliches und jammervolles Bild, da kaum ein Stein auf dem anderen geblieben ist«, so erzählt die Historia calamitatum. Die Nekrologien berichten: »Die Kirche des heiligen Rupert mit ihren Gemälden und ihrem prachtvollen Schmuck und den vortrefflichen Glocken ging durch den Brand zu grunde.« Jahrelang blieb der Dom Ruine. Erst Konrad III. begann am 16. Februar 1181 die Wiederherstellung des Münsters. Es war ein Neubau: »a fundamento cepit reaedificare«. Von Grund auf begann man die Kirche wieder zu bauen. Das ist die wichtigste Nachricht der Baugeschichte, denn sie betrifft das uns in den Abbildungen erhaltene Bauwerk.
Als man die Mauern abtrug, entdeckte man durch Zufall das Grab des heiligen Virgil und das Bildnis mit der erwähnten Inschrift, die ihn als Gründer des Domes bezeichnet. Wunderzeichen geschahen bei der Auffindung der heiligen Leichname und verbreiteten ihren Ruf in alle Länder. Zahlreiche Annalen erzählen davon. Daß ein Ereignis von solcher Bedeutung von großem Einfluß auf den Neubau werden mußte, ist selbstverständlich, wie eine Bemerkung in den Melker Annalen erkennen läßt: »Die Salzburger Kirche wird durch die Auffindung der Leichname der heiligen Virgil, Hartwig . . . auf wunderbare Weise von Christus verherrlicht und von den Völkern aller Länder durch Gelöbnisse und Geschenke ausgezeichnet; so geschehen unter der Regierung des Papstes Alexander und des Kaisers Friedrich.«
Im Jahre 1200 ging die Stadt Salzburg abermals in Flammen auf. Ob das Münster in Mitleidenschaft gezogen wurde, erfahren wir nicht[15]. — 1203 wird ein neuer Stadtbrand gemeldet, ohne daß des Domes eine Erwähnung geschieht[16].

1219 wurde die Krypta und der Altar des heiligen Johannes geweiht, ferner Kapelle und Altar des heiligen Hartwig[17]. — 1223 wurde die Kapelle des heiligen Heinrich geweiht[18]. Vom 31. Dezember 1238 stammt eine Urkunde Eberhards II., der im Dom eine große Anzahl von Lichtern stiftete[19], und zwar bestimmte er fünf Lichter für den Kronleuchter in der Mitte des hohen Chores; sieben für den hohen Altar; fünf sollten vor dem Bild des Gekreuzigten sein, sieben vor dem Altar des heiligen Rupert und eine in der Krypta vor dem Grabmal desselben; endlich zwei Lichter vor dem Altar des heiligen Virgil. Die Nachricht ist wichtig, weil wir manches vom Inneren erfahren. Die meisten Lampen sind für den Chor bestimmt, der wenig Fenster hatte und sehr finster war, wie einigemale ausdrücklich betont wird. 1270 wird ein neuerlicher Stadtbrand berichtet[20], wobei vom Dom nicht die Rede ist. Doch weihte ihn der Bischof Friedrich v. Walchen 1274 am Allerheiligentag anläßlich eines Konzils mit großer Feierlichkeit ein[21], woraus wir mit Sicherheit auf einen vorhergehenden (1274) Brandschaden schließen können. Mezger bestätigt die Vermutung, indem er erzählt, daß die Domkirche, die in den vorhergehenden Jahren zerstört worden war, von Erzbischof Friedrich von neuem gebaut wurde. Am 7. November 1288 berichten die Melker Annalen eine neuerliche Übertragung der Gebeine des heiligen Virgil und dessen Kanonisation, wobei der Abt Friedrich von Melk anwesend war, als man den Leichnam aus dem Grab hob[22]. Wie das Ereignis mit der Baugeschichte in Zusammenhang gebracht werden kann, ist unsicher. Vielleicht hatte eine Ausbesserung nach dem Brande von 1270 stattgefunden. Der Schaden war jedenfalls ein bedeutender, da am 5. April 1291 Papst Nikolaus V. einen Ablaß für den Ausbau der Salzburger Domkirche, »die schon so lange unvollendet geblieben« erteilt. Geldmangel war die Ursache der Verzögerung[23]. Die Wiederherstellung zog sich in die Länge. Am 28. Juni 1311 wurde Erzbischof Konrad IV. vom Kapitel ermächtigt, durch zwei Jahre die Einkünfte erledigter Benefizien zum Ausbau der Domkirche zu verwenden, da infolge schwerer Kriege und Schulden das Werk noch immer unvollendet stand[24].

1312 melden die Melker Annalen als einzige Quelle einen Brand der Stadt und des Münsters, dessen sämtliche Glocken vernichtet wurden[25].

Am 20. Juli 1315 eröffnete Erzbischof Weichard von Pollheim das Grab des heiligen Rupert, fand seine und seiner Genossen Reliquien und hinterlegte sie in einem neuen Altar und weihte auch dem heiligen Virgil einen Altar[26]. Wahrscheinlich ist diese neuerliche Übertragung mit dem Brand von 1312 in Zusammenhang zu bringen. Erzbischof Friedrich III. bemühte sich, den Bau zu vollenden und ließ zu diesem Zweck Rückstände eintreiben, die für die Bauhütte bestimmt waren[27].

Sein Nachfolger, Erzbischof Heinrich von Birnprun, widmete (16. Februar 1339) der Domkirche die Hälfte der erstjährigen Einkünfte erledigter Pfarren, »da sein Vorgänger Friedrich notwendige und kostspielige Bauten am Dome begonnen und nach seinem

Tode unvollendet hinterlassen habe, die ohne schweren Schaden nicht unvollendet bleiben dürften, so wolle er der Gefahr begegnen und den Bau vollenden«[28]. Es waren wohl noch die Folgen der Brände von 1270 und 1312 zu beseitigen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man um diese Zeit die Errichtung der Strebemauern über den Seitenschiffen ansetzt. 1349 war die Ausbesserung noch nicht vollendet. Erzbischof Ortolf drängte abermals auf die Eintreibung rückständiger Einkünfte zum Zwecke des Dombaues[29].

1383 am 6. April wurde der Dom wieder von einem großen Brand heimgesucht. Die Fenster, die Orgel und ein Teil des Ornates gingen zugrunde[30]. 1385 ließ Erzbischof Pilgrim II. den Dom restaurieren, die Dächer machen und decken und die Fenster verglasen; auch erbaute er eine große Kapelle mit sechs Altären[31]. Die Ausbesserungsarbeiten zogen sich lange hinaus. Eberhard III. (1403—1427) gab einigemale den Auftrag, Einkünfte für den Dombau einzutreiben[32].

1454 stellte Erzbischof Sigismund v. Volkerstorf die Bedachung des Chores aus Blei her[33] und begann den Bau der Vorhalle an der Westfassade[34], die sein Nachfolger Burkhard v. Weisspriach (1461—1466) vollendete[35]. Stainhauser zählt alle Figuren des Portals auf. Auch soll Burkhard die drei Rundtürme über dem Chor errichtet haben[36]. Ein Neubau der Türme im 15. Jahrhundert ist ausgeschlossen, denn alles weist auf ursprüngliche Anlage hin. Es kann sich nur um eine Ausbesserung handeln.

Leonhard v. Keutschach (1495—1515) errichtete nördlich vom Dom eine große Sakristei und anschließend seine Grabkapelle und ein figurenreiches Marmorportal[37]. Eine Urkunde vom 10. Juli 1570 gibt uns Aufschluß über das Innere[38]. Zwei Chorfenster sollten verglast werden, da im Winter der Schnee auf die Meßbücher wehte, ferner sollten die Gitter an der Chorstiege erneuert werden.

1589 ließ Wolf Dietrich eine neue Sakristei und 1596 eine Kapelle als Mausoleum bauen »im Thuemb gegen allen glaubigen Seelen, so zuvor ein fünsterer Winkel gewesen und ain kleines Thürlein hinaus auf den Thuemfreithof gehabt« . . ; 1597 ließ Wolf Dietrich »das neue Gewelb im Thuemb, so zuvor nur ain hülzenen Poden gehabt,« machen[39]. Diese bedeutsame Nachricht sagt, daß die hölzerne Flachdecke angeblich bis zu Wolf Dietrichs Zeiten blieb; das heißt, sie müßte nach den zahlreichen Bränden immer wieder erneuert worden sein.

Am 15. Dezember 1598 vernichtete ein Dombrand das Bleidach und die Glocken, ohne das Innere zu beschädigen. Gleichwohl war das Schicksal des ehrwürdigen Bauwerkes mit diesem letzten Brande abgeschlossen, Wolf Dietrich begann ein Jahr darauf mit dem völligen Abbruch des Baues, der in wenigen Jahren so sehr dem Erdboden gleichgemacht ward, daß heute buchstäblich jede Spur davon verschwunden ist. Über den Brand und die gewaltsame Zerstörung sind wir durch die Schrift eines Zeitgenossen, des erzbischöflichen Sekretärs J. Stainhauser, genau unterrichtet[40].

Das Manuskript, eine Lebensgeschichte Wolf Dietrichs in Chronikform, ist bei aller kindlichen Erzählungsweise ein packendes Kulturdenkmal von geradezu einzig dastehendem Wert. Keine Urkunde dürfte ein so lebendiges Bild des Erzbischofes und seiner Zeit geben, wie diese schlichte, wahrheitsgetreue Aufzählung, die trotz aller Sachlichkeit des persönlichen Anstriches nicht entbehrt.

Man beschuldigte den Erzbischof in eigener Person der Brandstiftung. Stainhauser verteidigt ihn: »Von wegen diser Prunst ist vil haimbliches Murmellen wider den Erzbischoven bei Reich und Armen herumbgangen, auch noch zum ofteren spöttlich geret wird, als solte er also fürsezlicher Weis an den Thuemb zu richten, selbst ain Ursach gewest sein und der Prunst ein Anfenger gewesen sein. Ich aber für mein Person gibe demselben gar durchaus kain Glauben, sondern thue viel mer solches genzlichen widersprechen. Zu deme auch ist ihm zum Allerüblichisten ausgelegt worden, daß er hernach dise veste, ganz wolerpaute Thuembkirchen ganz und gar hat lassen abtragen. Ob er nun auch am selben habe recht gethan oder nit, daß lasse ich in seinem Wert berhueen.« Ein andrer Chronist schreibt über den Dombrand: »Nit ohne große Nachrede und Unwillen des gemeinen Manns / insonderheit weil der Ertz-Bischoff / als ihme die Brunst zu drey unterschiedlichen malen angesagt worden / er nichts anderes befohlen / als daß man solle brinnen lassen; also / daß die Bürger wider seinen Willen die inwendige Kirchen errettet«[41].

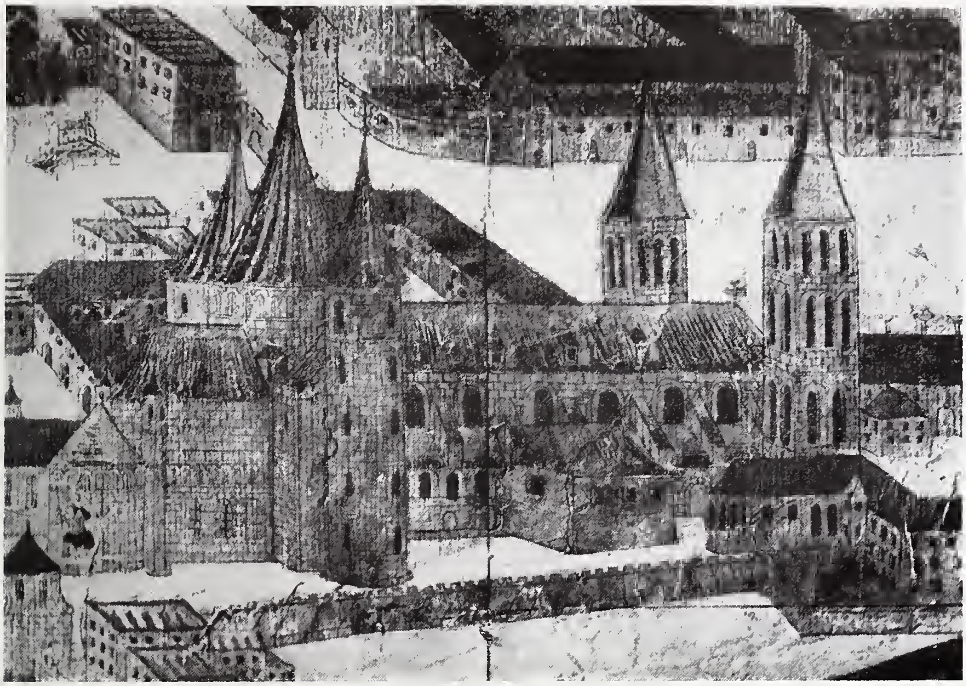
Das Wolf Dietrich der Urheber des Brandes war, ist unwahrscheinlich, wohl aber mag er mit heimlicher Freude das Werk der Zerstörung betrachtet haben. Unmittelbar nach dem Brande ließ der Erzbischof über dem bestehenden Gewölbe ein zweites zum Schutz gegen Feuer herstellen, das aber bald einstürzte und das alte mit sich riß. Dies bot ihm willkommenen Anlaß, den Bau zu beseitigen. In rascher Folge räumte man das Innere, brach die Grüfte auf und riß die Altäre weg.

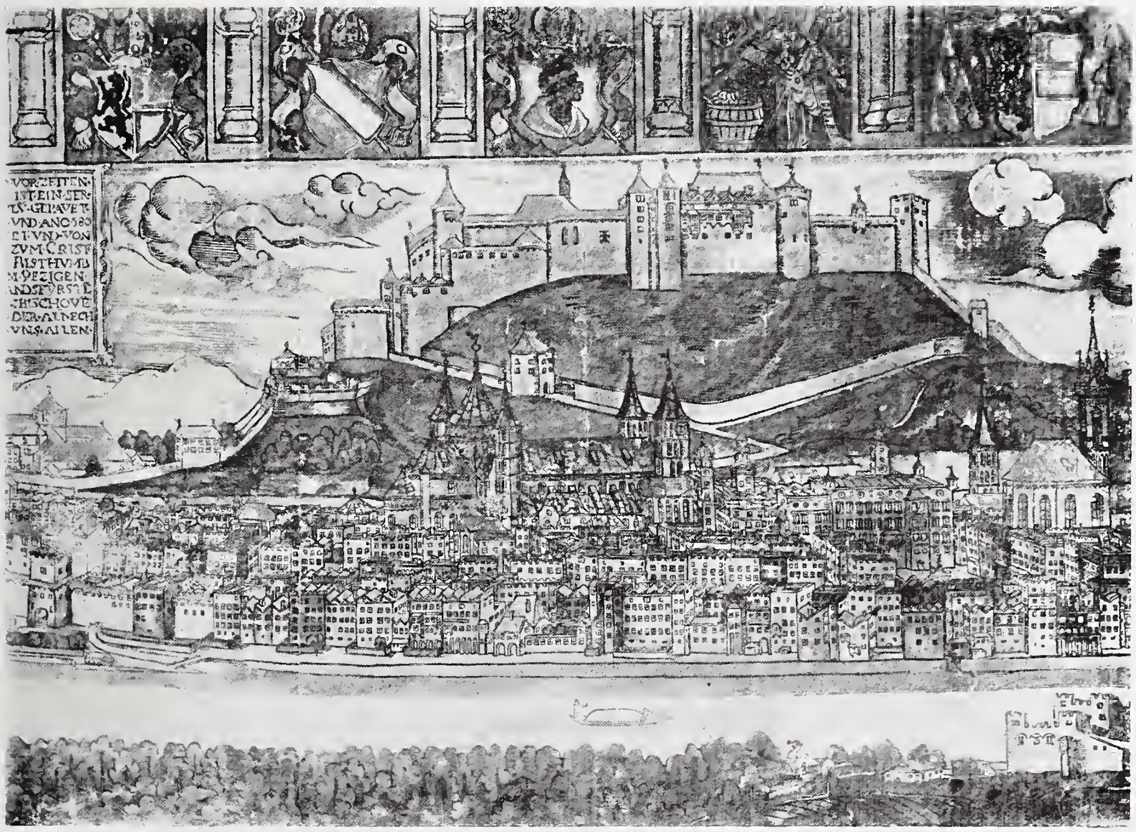
Am 18. Jänner 1599 begann man mit dem Abbruch des Virgilaltars; am 17. Mai desselben Jahres folgte der marmorne Predigtstuhl; am 24. Mai wurde die Westseite mit den Glockentürmen abgebrochen. »In solchem Abbrechen und Herunterwerfen seind die schönen Bilder, so Herr Burgkhardt . . . ob dem Pordal von guetem Stainwerch kinstlich machen lassen, alle zerschmetttert, verwüest und zerbrochen worden.«

Am 12. Juli eröffnete und beseitigte man das Grab Virgils; im selben Jahr brach man die Sakristei und den Portalbau Leonhards v. Keutschach ab.

Im Jahre 1600 beseitigte man die große Orgel und räumte die Gräber in der Krypta aus. 1602 nahm man das Marmorpflaster weg.

Eine Zeitlang scheint die Arbeit im Dome ausgesetzt zu haben. Inzwischen hatte Wolf Dietrich viele Häuser in der nächsten Umgebung niederreißen lassen, um für einen neuen Dom Platz zu schaffen.





DER ALTE DOM ZU SALZBURG
6. KOLORIERTE HANDZEICHNUNG, STIFT ST. PETER IN SALZBURG, 1553
7. KOLORIERTER HOLZSCHNITT, STIFT ST. PETER IN SALZBURG, 1565

ALTE ABBILDUNGEN

Holzschnitt aus der Schädelschen Weltchronik. 1493 (Abb. 3)

Die älteste erhaltene Abbildung. Der Dom, in nordwestlicher Ansicht, überragt mit seinen Türmen und Dächern die Umgebung, sein Mauerwerk ist zum größten Teil von Häusern verdeckt. Im wesentlichen deckt er sich mit den späteren Ansichten. Er zeigt zwei quadratische Westtürme in mehreren Geschossen, zwei schlanke, polygone Osttürme, Vierungskuppel und Querschiffarme, ein großes Satteldach, mit Platten gedeckt, und Rundbogenfries unter dem Dach. Die Turmdächer sind steil und nach einwärts geschweift. Das Bild ist weit entfernt von sachlicher Treue. Der Querarm setzt nicht richtig an, der nördliche Treppenturm steht hinter dem Querschiff und ragt übermäßig in die Höhe, während der südliche fast verschwindet. Die einzelnen Teile stehen unverbunden nebeneinander.

Münzbild Leonhards von Keutschach (Abb. 1, 2)

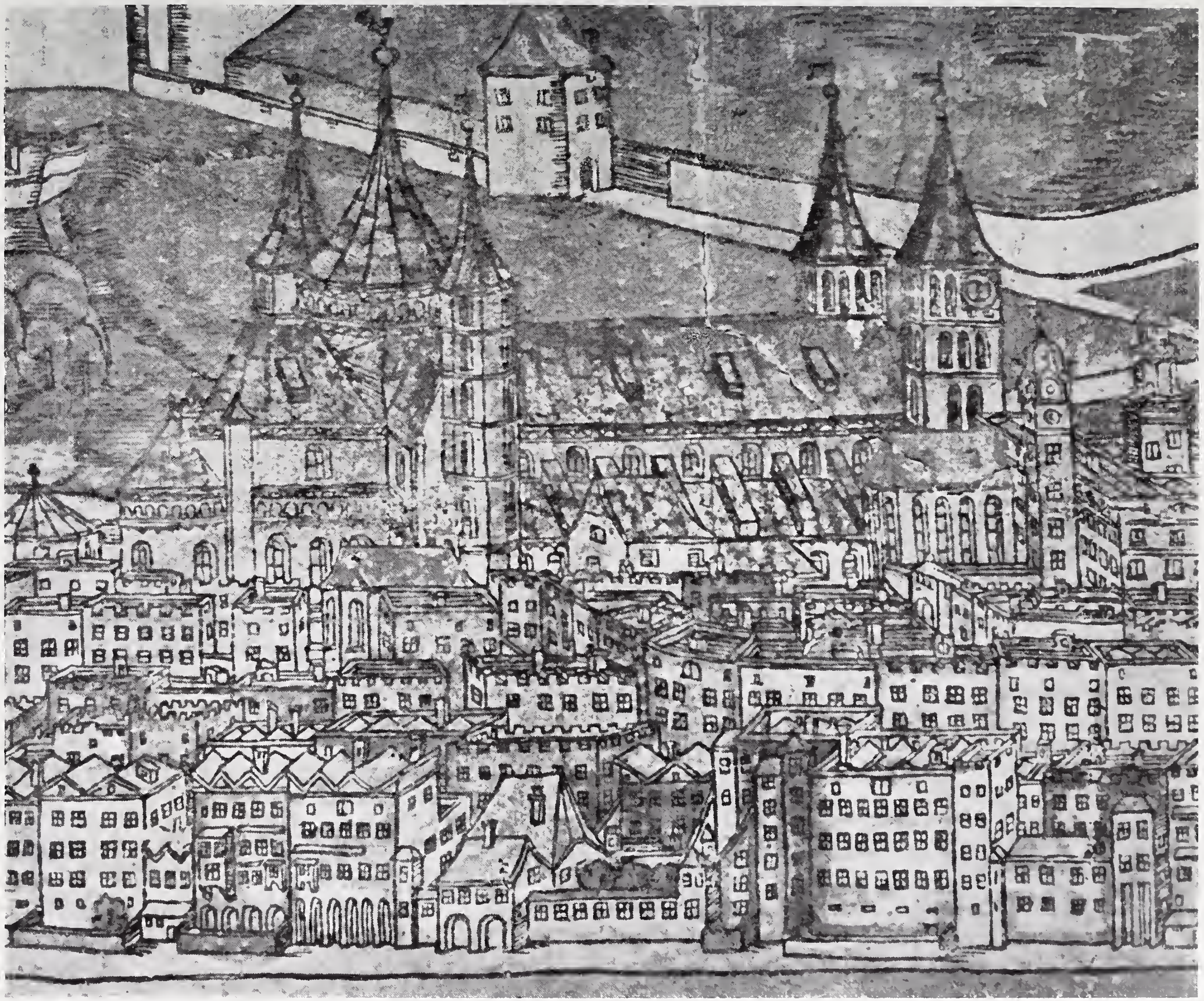
Die Landespatrone halten Modelle, die die Nordseite in voller Ausdehnung zeigen. Alles Wesentliche ist, wie im alten Holzschnitt, vorhanden, aber genauer in der perspektivischen Darstellung. Die vier seitlichen Türme sind gleich hoch und werden vom Kuppeldach überragt. Die Westtürme erscheinen quadratisch, die östlichen samt der Kuppel rund. Wir sehen die Giebelseite des Querschiffes, in deren Mitte den Treppenturm, die Türme in Geschosse geteilt und die Fenster im Rundbogen geschlossen. Mit besonderer Deutlichkeit ist das Portal Keutschachs, der die Münze prägen ließ, sichtbar gemacht. Es reicht bis zur Höhe des Seitenschiffes und schließt mit einem Giebeldach. Die drei östlichen Türme liegen in einer Flucht. Turmhelme wie im Holzschnitt von 1493.

Stadtansicht 1531. Nach einem Fresko im Kastell zu Trient (Abb. 4)

Kann auch die Abbildung keinen Anspruch auf Genauigkeit erheben, so erfahren wir doch Neues vom Dom, dessen Nordwestseite dargestellt ist. Nur die Türme, das Dach und das Mittelschiff ragen aus der Umgebung heraus. Die Form der Türme — im Osten rund, im Westen quadratisch — kennen wir aus dem Münzbild. Die Fensteröffnung unterhalb des Kuppeldaches kann man als Bogengalerie deuten, gleich den Kuppelfenstern des Holzschnittes aus der Schädelschen Chronik. Neu ist der Fassadengiebel zwischen den Westtürmen, an dessen unterem Teil Fenster zu sehen sind, neu sind ferner die vier Strebemauern, die zur Mittelschiffs-Hochwand emporsteigen. Wir finden sie in größerer Anzahl in allen späteren Ansichten.

Stadtansicht 1553. Kolorierte Zeichnung im Stift St. Peter (Abb. 6, 8)

Neben dem Holzschnitt von 1565 die wichtigste Abbildung des alten Domes. Keine andere bietet ein so vollständiges und deutliches Bild, trotzdem die Proportionen falsch sind, die Perspektive verzerrt und manches verzeichnet ist. Der Schöpfer des Stadtbildes war kein großer Künstler, aber er brachte seine Gebäude mit topographischer Gewissen-



9. DER ALTE DOM ZU SALZBURG. KOLORIERTER HOLZSCHNITT, ST. PETER IN SALZBURG, 1565







DER ALTE DOM ZU SALZBURG

10. HEILIGER VIRGIL, RANDBILD DES HOLZSCHNITTES VON 1565, STIFT ST. PETER IN SALZBURG
11. ÖLBILD VOM GRABMAL SOLARIS. 1646. 12. HEILIGER VIRGIL, ÖLBILD, 18. JH., DOMSAKRISTEI

haftigkeit aufs Papier. Straßen und Plätze dehnen sich übermäßig, um die Bauten möglichst deutlich voneinander abzusondern. Der Dom ist von Nordosten gesehen. Das Gesamtbild, das wir aus den älteren Ansichten gewonnen haben, ist unverändert geblieben. Die Wiedergabe hat summarischen Charakter, Einzelheiten fehlen; so ist der Friedhof innerhalb der Zinnenmauer ein leerer Fleck; auch sind alle Gesimse weggelassen. Größenverhältnisse und Lage zueinander sind unrichtig gezeichnet, das Langhaus erscheint im Verhältnis zu den Westtürmen zu niedrig, diese wiederum stehen zu weit auseinander. Der Chor tritt aus der Flucht des Langhauses heraus und erscheint dadurch niedriger, in die Bildfläche vorgerückt. Auch die Apsis verläßt ihre Richtung und dreht sich nach vorne. Die Verkürzung der Osttürme ist annähernd richtig; sie stehen in einer Achse hintereinander. Die quadratischen Westtürme haben vier Geschosse, wovon die beiden oberen je drei, die nächsten zwei Fenster besitzen: schmale, gekuppelte Rundbogenfenster mit Säulchen, die infolge ungenauer Wiedergabe bloß im Südturm eingezeichnet sind. Gesimse und Lisenen fehlen, die Geschosse folgen in ungleichen Abständen, das unterste ist verdeckt. Die Dächer zeigen die Form von steilen Pyramiden mit geschweiften Kanten.

Das Langhaus hat hohes Mittelschiff und niedrige Seitenschiffe. Sechs große Rundbogenfenster in gleichen Abständen durchbrechen die Obermauer. Sie setzen am Seitendach an und reichen bis zum Gesims des Hauptdaches. Zwischen den Fenstern erheben sich sechs massive Strebemauern unvermittelt über dem Seitenschiff. Sie steigen parallel zum Seitendach an und reichen bis zur halben Höhe der Oberlichtmauer. Ein großer Anbau, die Sakristei Keutschachs, verstellt das Seitenschiff, so daß zu beiden Seiten nur ein schmales Stück Wand frei bleibt. Östlich sind drei Rundbogenfenster und eine kleine vermauerte Tür sichtbar, westlich das Portal Keutschachs als Rundbogen ohne Giebelbau.

Die drei Osttürme erscheinen deutlich als Rundtürme von gleicher Mauerhöhe, bloß das Kuppeldach überragt die seitlichen Türme. Der nördliche Treppenturm zeigt fünf Fensterreihen, jedoch ohne sichtbare Geschoßeinteilung; auch Lisenen vermißt man. Die Rundtürme mit ihrem schlanken zylindrischen Körper sind schmäler als die Fassadentürme. Die Kuppel zeigt eine ausgeprägte Bogengalerie unterhalb des Daches und im Winkel zwischen Querschiff und Chordach einen kleinen erkerartigen Vorbau mit Fenster und Pyramidendach, der das Viereck in die Mauerrundung überleitet. Der Erkerbau ist an allen vier Seiten zu denken. In der Zeichnung erscheint er verkümmert und zu klein.

Das Querschiff hat Stirnwände mit Dreieckgiebeln und stark ausgebildeten Eckpfeilern und ein kleines Fenster an der Ostseite. Der Treppenturm steht vor der Mitte der Giebelwand. Der Chor schließt gerade ab, zwei quadratische Treppentürmchen dienen als Pfeiler. Sie reichen bis zur Höhe des Daches und zeigen im obersten Geschoß zwei Rundbogenfenster. Die halbrunde Apsis füllt die Wand zwischen den Türmchen und reicht mit ihrem Kegeldach bis zum Ansatz des Chordaches. Eine Bogengalerie, in

Form und Größe ähnlich der Kuppelgalerie, zieht sich unterhalb des Daches rund um die Apsis und läuft in gleicher Höhe quer durch die Chorwand und weiter über die Ostwand des Querschiffes. Der Chor zeigt unterhalb der Galerie drei große Fenster, die Apsiswand ein Christophorusbild.
Der Westfassade ist gleichsam als Atrium der Hof der Residenz vorgebaut, im Norden schließt den Friedhof eine Zinnenmauer ein, die bis zu einem runden Karner reicht und dann nach Süden umbiegt, wo Häuser und eine Kapelle die Grenze bilden. Im Süden, hinter dem Chor, ist ein Arkadenbau sichtbar, der einen viereckigen Hof einschließt, der Kreuzgang, und im Südwesten, hinter dem Langhaus, ein zweiter Flügelbau, das Domherrenkloster. Im Hintergrund sieht man das Stift St. Peter, im Vordergrund Gruppen von Häusern, die heute noch an derselben Stelle stehen. So war die Platzgestaltung des Barockdomes in der Anlage bereits im Mittelalter gegeben. Das Material, aus dem der Dom gebaut war, ist mit liebevoller Sachlichkeit als Quaderstein gekennzeichnet. Die Anbauten und alle Gebäude der Umgebung unterscheiden sich deutlich davon.

Stadtansicht, 1565. Kolorierter Holzschnitt im Stift St. Peter (Abb. 7, 9)
Der Holzschnitt, zwölf Jahre später, ist offenbar als Verbesserung der Zeichnung gedacht und stellt eine durchaus selbständige Arbeit von künstlerischem Wert dar. War die Zeichnung eine mittelalterliche Beschreibung aus der Vogelschau, so ist der Holzschnitt ein einheitliches und perspektivisch richtig gesehenes Gesamtbild bei Wahrung des strengen Holzschnittcharakters. Der Dom steckt inmitten der Häuser, nur die obere Hälfte ist sichtbar. Verkürzungen und Proportionen sind wahrheitsgetreuer, viele Einzelheiten der architektonischen Gliederung, von größter Wichtigkeit für die Stilbestimmung, enthält allein diese Abbildung. Die sachliche Treue ist verläßlicher als in allen anderen Ansichten. Will man sich ein richtiges Bild von der Gesamterscheinung des mittelalterlichen Domes machen, so ist der Holzschnitt das wichtigste Zeugnis.
Die Westtürme erscheinen mächtiger und breiter als in der Zeichnung und sind durch Gesimse in regelmäßige Geschosse geteilt. Die Fensterzahl, oben vier, vermindert sich nach abwärts. Die Türme stehen enger beisammen. Das Langhausdach ist steiler und wuchtiger. Auch das Seitenschiffdach und die sechs Strebemauern sind steiler geneigt, was jedenfalls der Wirklichkeit näher kommt. Anstatt sechs Fenster sind sieben sichtbar. Das Seitenschiff ist vom Sakristeianbau verdeckt, links davon sieht man zwei Rundbogenfenster, rechts einen kleinen Anbau und abermals zwei Fenster. Wichtig ist der Rundbogenfries. Zum erstenmal zeigt ihn der Holzschnitt von 1493, während er in der großen Zeichnung fehlt. Im Mittelschiff erscheint der Fries reicher, eingespannt zwischen zwei leere Streifen, die Gesimsornamentik bedeuten sollen, im Seitenschiff fehlt der untere Streifen. Der Mittelschifffries setzt sich im Chor gleichartig fort: er läuft rund um den Bau.





DER ALTE DOM ZU SALZBURG

13. STADTANSICHT, STICH UM 1600

14. BILDNIS WOLF DIETRICHS, STICH VON DOM. CUSTODIS, 1597

Urbis Salisburgensis Genuina Descriptio. Stich von Setznagel (Abb. 18) Ähnlich dem Stich von Bruin, aber noch weniger verläßlich, da äußerst mangelhaft in der Zeichnung. Die Osttürme vieleckig; Einzelheiten fehlen. Bietet nichts Neues.

Bildnis Wolf Dietrichs. Stich von Dom. Custodis, 1597. (Abb. 14) Im Hintergrund ist der alte Dom in Miniaturdarstellung zu sehen. Die Ansicht enthält für den Vergleich nichts Brauchbares. Man sieht das Langhaus mit dem nördlichen Seitenschiff und fünf gleichgestaltete nadelspitze Turmhelme.

Salzburg um 1600. Stich im Städtischen Museum zu Salzburg (Abb. 13) Die nördliche Friedhofmauer, die Wolf Dietrich 1592 hatte niederreißen lassen, fehlt. Ihr Verlauf ist durch eine Linie bezeichnet, aus welchem Grunde die Entstehung des Bildes in das Ende des 16. Jahrhunderts fällt. Der Stich hat, gleich dem älteren von Bruin, das Schema der Zeichnung von St. Peter zum Vorbild, enthält aber im einzelnen eigene Beobachtungen. Der Dom ist verzeichnet und es fehlen wichtige Dinge: die Pfeilertürme und die Galerie des Chores. Nun folgen die Abbildungen, die nach der Zerstörung des Domes entstanden. Sie sind auf Grund alter Ansichten oder Erinnerungsbilder geschaffen und sind um so weniger getreu, je weiter sie sich zeitlich entfernen.



18. Stich von Setznagel

Holzmodell von 1619. Konsistorialkanzlei Salzburg (Abb. 20—22) Das Modell ist Attribut eines heiligen Virgil. Der Bildhauer schuf sein Werk in der Erinnerung an den alten Dom, den er wahrscheinlich noch kannte. Darum der starke, monumentale Eindruck, den dieses plastische Bild wie kein anderes ausübt, obwohl es weit entfernt ist von einer genauen Darstellung der Wirklichkeit. Bloß die Westseite wird man als verhältnismäßig getreues Abbild des Originales ansehen können. Die Fassadentürme treten weiter vor. Die beiden unteren Geschosse sind mit dem Bau verwachsen, die zwei oberen ragen frei in die Luft. Die Giebelwand ist nicht allzu breit, ist weit zurückgesetzt und hat ein großes Rundportal. Die Vorhalle fehlt, ebenso sind die Seitenschiffe mit allem Beiwerk weggelassen und die Ostteile willkürlich verändert. Es fehlt das Querschiff, die Türme sind quadratisch, wie im Westen; sie schließen die Kuppel ein, einen hohen Zylinder mit großer Fensteröffnung an Stelle der Galerie. Die Apsis legt sich unmittelbar an die Kuppel an und in die Ecken zwischen Türme und Apsis sind die kleinen Chortürme gezwängt. Trotz größter Willkür bietet auch diese Seite einen sehr altertümlichen und starken Eindruck.

Holzmodell, 17. Jh. Städtisches Museum zu Salzburg (Abb. 15—17)

Das vergoldete Modell war ehemals in der Hand eines heiligen Virgil, weshalb die vierte Seite nicht ausgeführt ist; in Größenverhältnissen nicht maßgebend, in der Ausführung summarisch, mit vielen Verzerrungen und barocken Zutaten ist es aber doch von größter Wichtigkeit, weil es die drei Seiten zeigt, die in anderen Abbildungen überhaupt nicht oder nur mangelhaft sichtbar sind. An den Westseiten treten die Türme nach vorne und seitwärts — wie im Modell 1619 — stark heraus. Sie schließen eine flache Vorhalle mit Giebeldach ein, die den Raum zwischen den Türmen ausfüllt. Die schmale Fassade schließt mit einem Dreieckgiebel. Alles übrige ist barocke Zutat.

An der Südseite, nahe dem Querschiff gelegen, fällt eine große Portalhalle auf — das ursprüngliche Portal, das nach Stainhauser die Verbindung mit dem Kreuzgang herstellte. Nicht zum ursprünglichen Bestand gehört die äußere Kapellenreihe zu beiden Seiten des Portals. Die Treppentürme, hier vieleckig, stehen vor der Mitte der Querschifffront, was erst in diesem Modell deutlich sichtbar wird, und die Eckpfeiler an den Kanten erscheinen als kräftige Strebepfeiler, die an beiden Seiten vorstoßen. Sie haben als Schutz kleine Pyramidendächer. Die Bilder zeigen diese Pfeiler mehr als Lisenen, im Modell erscheinen sie als Pfeiler mit prismatischer Grundlage. Alles übrige ist so, wie an der Nordseite. Die Strebemauern sind am Modell zu hoch hinauf geführt.

Der Kuppel fehlt die Trommel, die der Schnitzer der Einfachheit halber wegließ; er vergaß aber nicht die Dächer der Zwickelbauten, die, gleich krystallenen Zacken, aus den Dachwinkeln herauswachsen. Man sieht bloß Dächer ohne Mauern. Diese Zwickelbauten waren charakteristische Merkmale des Bauwerks, weshalb der Bildhauer nicht unterließ, sie anzubringen.

Der Chor ist zu kurz geraten. Wir entnehmen Brauchbares: der Abschluß ist eine gerade Wand, die Chortürme sind ausgesprochene Eckbauten und waren als Strebepfeiler und Treppentürme zugleich gedacht. An zwei Seiten sind sie mit dem Bau verwachsen, an beiden anderen frei. Sie sind so hoch wie der Chor und haben im obersten Geschoß Fenster. Ihr Dach ist eine steile Pyramide.

Ansicht des Domes am Grabmal Solaris. Ölbild 1646 (Abb. 11)

Rupert und Virgil halten das Modell des alten Domes. Wichtig ist die Westseite, deren Einzelheiten kaum mehr erkennbar sind. Die Fassade zeigt eine ähnliche flache Vorhalle, wie sie das Holzmodell des Städtischen Museums aufweist, einen Vorbau mit Dreieckgiebel.

Ansicht des Domes. Ölbild in der Domsakristei. 18. Jh. (Abb. 12)

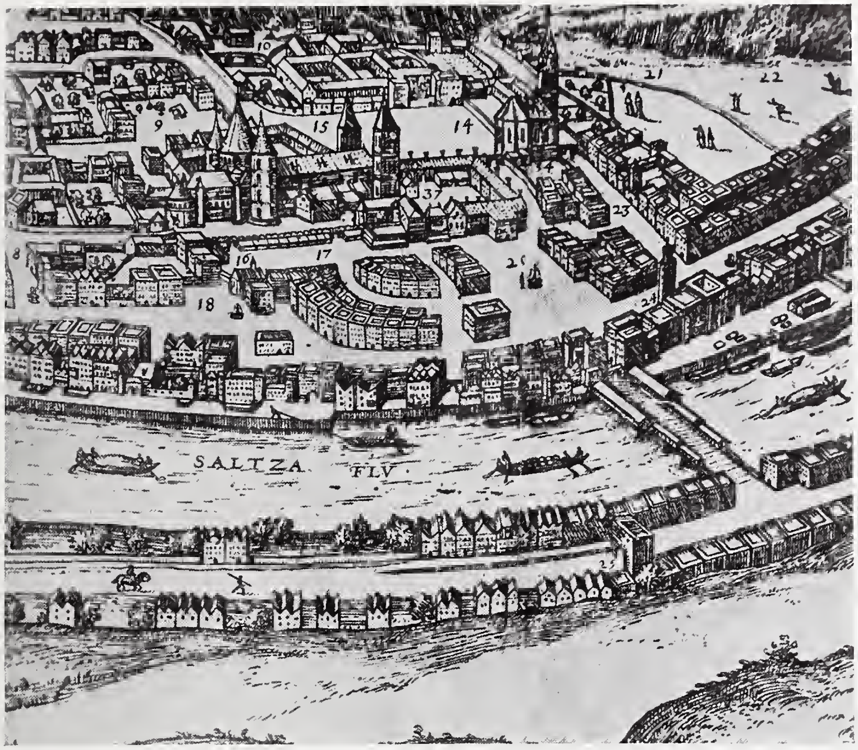
Der heilige Virgil läßt sich den Plan seines Domes zeigen. Im Hintergrund erscheint der Bau selbst. Der Plan gleicht dem Grundriß des neuen Domes und der Aufriß ist eine Nachbildung der Ansicht vom Solari-Grabmal; für den kritischen Vergleich unbrauchbar.

ZUSAMMENFASSUNG

Fast sämtliche Abbildungen des mittelalterlichen Domes stammen aus dem 16. Jahrhundert. Die wertvollsten Zeugen sind uns in der Zeichnung von 1553 und im Holzschnitt von 1565 erhalten. Als weitere Ergänzung für die in den Abbildungen fehlende West- und Südseite kommen das Holzmodell vom Jahre 1619 und das Modell des späten 17. Jahrhunderts, das uns über wichtige Einzelheiten aufklärt, in Betracht. Der Schädelsche Holzschnitt, das Münzbild und das Fresko sind als frühe Zeugen wertvoll. Die drei Stiche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Nachbildungen der großen Zeichnung. Die beiden späten Ölgemälde besitzen noch geringeren Wert.

Sämtliche Abbildungen zeigen ein und dasselbe Bauwerk, das sich im letzten Jahrhundert seines Bestandes nicht geändert hat. Aus dem Vergleich ergibt sich folgendes Gesamtbild: das Münster zu Salzburg ist eine Basilika in der ausgeprägten Form des lateinischen Kreuzes. Es hatte eine Westfassade mit zwei breiten, quadratischen Türmen, ein dreischiffiges Langhaus mit hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen, ein weitausladendes Querschiff, das so breit und so hoch war wie das Mittelschiff und an dessen Giebelseiten schlanke runde Treppentürme standen; ferner einen Chor in den Dimensionen des Hauptschiffes, mit halbrunder, großer Apsis zwischen zwei schmächtigen Ecktürmchen. Die Seitenschiffe fanden jenseits des Querschiffes keine Fortsetzung. Über der Vierung erhob sich eine breite Kuppel, deren runder Mauerkörper aus vier Eckbauten herauswuchs. Die Turmdächer ragten als steile Pyramiden und Kegel in die Luft, Hauptschiff und Chor trugen Satteldach, die Seitenschiffe steiles Pultdach. Alle Dächer waren mit großen, schweren Bleiplatten gedeckt.

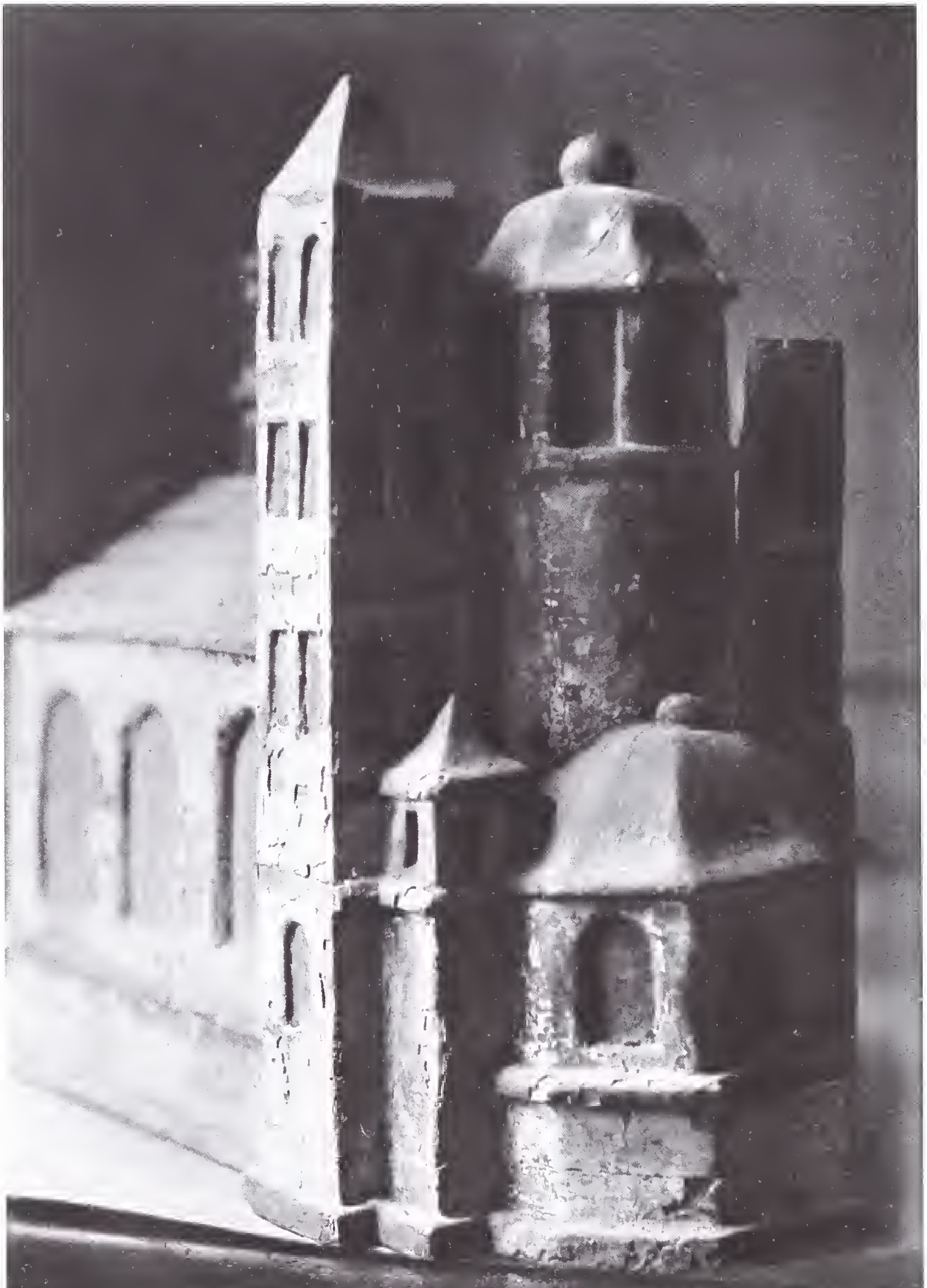
Die massiven Westtürme, die über die Abseiten hinaustraten, schlossen eine ziemlich schmale, zurücktretende Giebelwand ein. Ein gotischer, flacher Portalvorbau, mit vielen Marmorfiguren füllte den Raum zwischen den Türmen bis zur halben Höhe der Giebelwand. Die Türme waren durch Gesimse in Geschosse geteilt. Das oberste Geschoß hatte an jeder Seite vier schmale, gekuppelte Fenster mit Säulchen; die Fensterzahl verringerte sich nach abwärts. Über den Seitenschiffdächern erhoben sich, steil ansteigend, je sechs massive Strebemauern, die weder oben noch unten eine Fortsetzung als Wandpfeiler fanden (weshalb man als Träger nur Gurtbogen über den Seitenschiffen annehmen kann, sowie innere Wandpfeiler). Die sieben Oberlichtfenster waren groß und breit und reichten bis zum Pultdach herab. Die runden Treppentürme waren durch Gesimse in sechs Geschosse gegliedert und durch Lisenen von Gesims zu Gesims in Felder geteilt, gleich den Rundtürmen rheinischer Dome. Alle Geschosse hatten kleine Rundbogenfenster. Die Treppentürme waren schmäler als die Fassadentürme, aber ebenso hoch. Sie standen in der Mitte der Querschiffgiebelfront und waren mit der Wand verwachsen. Die Kanten des Querschiffes waren durch kräftige, prismatische Eckpfeiler verstärkt.







DER ALTE DOM ZU SALZBURG
STADTANSICHT, STICH VON BRUIN, 16. JAHRHUNDERT
20/21. HOLZMODELL, ATTRIBUT EINES HEILIGEN VIRGIL, KONSISTORIALKANZLEI, SALZBURG 1619



DER ALTE DOM ZU SALZBURG
22. HOLZMODELL. ATTRIBUT EINES HEILIGEN VIRGIL VON 1619
SALZBURG, KONSISTORIALKANZLEI

Die Kuppelmauer hatte die Höhe der übrigen Türme, bloß ihr Dach überragte alles an Höhe. Aus vier über Eck gestellten, kubischen Mauerbauten, die den Zwischenraum der Dächer füllen und das Viereck in die Rundung überleiten, wuchs die mächtige Kuppel empor. Mit ihrem überreichen Schmuck der Friese, Gesimse und Galerie mag sie in Verbindung mit dem ebenso reich geschmückten Chor einen prachtvollen Anblick geboten haben, ähnlich in der Wirkung dem Westchor des Wormser oder Mainzer Domes.

Es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, die Wände seien so kahl und glatt, wie es nach der großen Zeichnung erscheint. In Wirklichkeit waren die Ostwände überladen mit Schmuck im Geiste der spätromanischen Kunst, deren Prunkliebe gerade in Österreich Triumphe feierte. Der Holzschnitt von 1565 gibt eine Ahnung davon.

Die Galerie ist als Säulengang in der Mauerstärke zu denken. Oberhalb und unterhalb war sie von reich ornamentiertem Gesimswerk und Bogenfriesen begleitet. Die Zwickelbauten hatten Fenster an beiden Seiten, die das Innere der Kuppel erhellten: ihre Wände waren aufs reichste verziert mit Fries und Gesimsen. Ihr Dach, das sich an die Kuppelmauer anlehnt, hatte die Form einer halben Pyramide. Chormauer und Querschiff waren ursprünglich arm an Fenstern, erst im Laufe des 16. Jahrhunderts erhielten diese Teile größere Lichtöffnungen. Die Türmchen zu beiden Seiten der Apsis waren Strebepfeiler und Treppentürme zugleich und sind wohl zum ursprünglichen Bestand zu rechnen, obgleich sie in die architektonische Gliederung nicht mit einbezogen waren. Sie waren an zwei Seiten frei und hatten im obersten Geschoß kleine Fenster. Mit ihren inneren Flächen waren sie mit dem Bau verbunden. Eine Bogengalerie in Form und Größe der Kuppelgalerie lief unterhalb des Daches rund um die Apsis und in gleicher Höhe quer durch die Chorwand und weiter im rechten Winkel durch die Querschiffostwand. Ein Rundbogenfries mit Gesimswerk lief unterhalb des Hauptdaches rings um die ganze Kirche.

Die Südseite hat eine später angebaute Kapellenreihe und ein Portal nahe dem Querschiff, das in den Kreuzgang führte. Sonst unterschied sie sich nicht von der Nordseite.

Der Dom war aus den Nagelflue-Quadern des nahen Mönchsberg erbaut, wie aus der Zeichnung von 1553 und aus schriftlichen Überlieferungen hervorgeht, die dekorativen Teile (Portal, Säulen usw.) waren aus Untersberger Marmor gemeißelt. Von der farbigen Wirkung gibt der gegenwärtige Dom, der im selben Material erbaut ist, einen Begriff.

Die Größe des alten Domes läßt sich aus dem Vergleich mit seiner Umgebung, die heute noch zum Teile steht, ermessen. Er war mindestens so lang, wenn nicht länger, wie der heutige Bau, aber bedeutend schmäler, mit Ausnahme des Querschiffes, das mit seinen Türmen weiter hinausragte. Eine Maßangabe Stainhausers, der die Breite der großen Orgel mit 12·5 *m* angibt, führt zu einem ähnlichen Ergebnis.

Das Innere nach den alten Abbildungen und schriftlichen Zeugnissen.
Zahlreiche Nachrichten sind uns über das Innere des Domes erhalten. Wir hören viel von Altären, Grabsteinen, Kapellen, wogegen von Raumgestaltung und Aufbau nur gelegentlich die Rede ist Wir erfahren nicht, von welcher Art die Stützen waren, wie die Wände, wie das Gewölbe beschaffen war. Zwar gibt es eine Beschreibung[45] des Domes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, allein sie beschränkt sich auf eine Aufzählung von Grabmälern und Altären. Was man über den Bau selbst erfährt, steht zwischen den Zeilen.

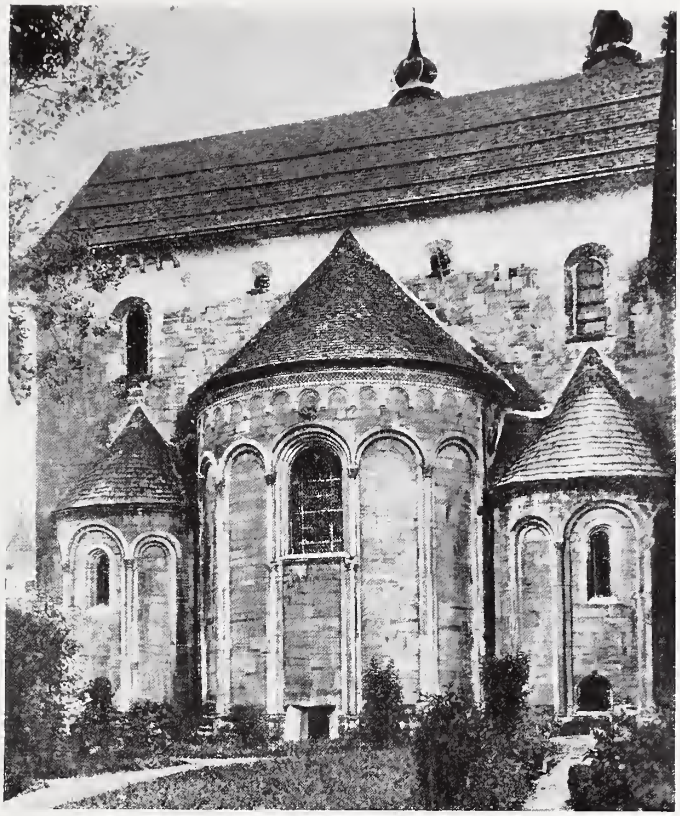
Schnerich hat auf Grund dieser Angaben und mit Benützung vieler Urkunden alle Einzelheiten zusammengetragen. Mezger schreibt: »Diese Basilika ist nach Art der alten Kirchen finster und tief gelegen, so daß man mehrere Stufen hinabsteigen mußte. Unter dem Chor hatte sie eine Krypta, in der zwei Altäre standen.«

Stainhauser gibt uns einige Aufschlüsse über die Krypta. Er selbst sah die Gräber der alten Bischöfe in Reihen neben und übereinander liegen, was auf eine ältere, katakombenartige Anlage schließen läßt. Das Grab des heiligen Rupert stand mit dessen Altar im Kirchenraum in Verbindung, nur die Mauer trennte sie. Über Größe und Aussehen der Krypta erfahren wir nichts. Schnerich nimmt an, daß sie bloß den Raum unter dem Chor ausfüllte. Zieht man St. Peter und Nonnberg zum Vergleich heran, so erscheint diese Ausdehnung zu gering. Auch dürfte sie Säulen gehabt haben wie Nonnberg und Gurk.

Zum erhöhten Chor führten zwei Stiegen, deren Flanken mit Löwen geschmückt waren. Es gab im Dom zahlreiche kleinere Grüfte. Stainhauser zählt einundsechzig Bischofsgräber, ferner neun Kapellen und fünfundzwanzig Altäre. Urkundlich wird häufig »die Mauer«, das ist der Lettner, erwähnt, eine wirkliche Mauer, die Langhaus und Querschiff trennte, vor deren Mitte der Kreuzaltar stand; es ist die Anordnung der Hirsauer Schule.

Wichtige Nachrichten sind uns über die Decke, beziehungsweise Wölbung erhalten. Stainhauser: »Mehr hat er (Wolf Dietrich) in disem Jar (1597) das neue Gewelb im Thuemb, so zuvor nur ain hülzenen Poden gehabt, machen lassen.« Dieses »zuvor« kann sich nur auf eine Zeit beziehen, die weit zurückliegt, da man kaum glauben kann, daß die Decke nach so vielen Bränden immer wieder erneuert wurde. Dagegen sprechen die Strebemauern über den Seitenschiffen, die auf den Gurtbogen der seitlichen Kreuzgewölbe aufsitzen oder vielleicht schon auf Bogen die unter dem Dach versteckt sind, und die ihrerseits wieder ein Gewölbe im Mittelschiff stützen. Der Holzschnitt dürfte die Mauern richtig wiedergeben, in der Zeichnung erscheinen sie zu hoch und infolgedessen zu schwer für die Bogenlast.

Wann wurde also der Dom das erstemal gewölbt? Zum ursprünglichen Bau gehören die Strebebogen — es sind ausgesprochene Strebebogen im Sinne der Gotik — nicht, dagegen spricht die frühe Entstehungszeit nach 1181 und die Lage von Salzburg. Frühe





23. GURK, CHORWAND
24. GURK, KRYPTA



25. GURK, SÜDSEITE UND TÜRME



26. ST. PAUL, FASSADE

Beispiele dieser Art finden wir in Deutschland erst einige Jahrzehnte später. Die Baugeschichte gibt uns einige Anhaltspunkte. 1181 ist Baubeginn. 1219 findet die Weihe der Krypta statt, man scheint also in diesem Jahr noch gebaut zu haben. 1238 fällt die Lichterstiftung Eberhards II., wobei von Chor, Kreuzaltar, Krypta die Rede ist. Die Kirche war also längst wieder hergestellt.
Die nächste Mitteilung betrifft den Brand von 1270, dessen Folgen schwerer Natur gewesen sein müssen. 1274 wird die Kirche geweiht, aber die Ausbesserung zieht sich viel länger hinaus; denn 1291 erteilte der Papst einen Ablaß für den Ausbau der Salzburger Domkirche, »die schon so lange unvollendet geblieben«. Die Urkunden machen es wahrscheinlich, daß nach dem Brand von 1270 der Plan entstand, das Langhaus zu wölben; die Ausführung dürfte sich allerdings weit ins 14. Jahrhundert hineingeschleppt haben. Denn während man noch mit der Wiederherstellung beschäftigt war, brach 1312 ein neuer Brand aus, der abermals eine lange Verzögerung bewirkte. Eine Urkunde von 1339 besagt, »daß der Dom endlich fertiggebaut werden müsse, da er ohne schweren Schaden nicht länger unvollendet bleiben dürfe«. So kommen wir zum Ergebnis, daß die Wölbung des Langhauses nicht vor dem Jahre 1274 entstanden ist. Wie die Strebemauern unvermittelt aus dem Dach in die Höhe steigen, zugebaut, nicht mitgewachsen, das beweist allein schon, daß sie nicht zum ursprünglichen Plan gehörten.
Einfacher ist die Bestimmung des Chorgewölbes. Die betreffende Stelle bei Stainhauser lautet: »Auch die Chorkappen, so etwann der H. Kaiser Hainrich soll gepaut haben, einschlagen lassen.« Mit diesen Worten ist die Chorwölbung eindeutig und zweifellos bezeugt. Auch ohne das Schriftzeugnis wären wir nicht in Verlegenheit, denn die beiden großen Abbildungen 8 und 9 geben uns sicheren Aufschluß über das Innere. Zwar läßt die Zeichnung den Unterschied im Mauerwerk zwischen Westen und Osten allzu kraß erscheinen, aber er bestand: den durchbrochenen, aufgelösten Wänden des Langhauses steht eine fensterlose, schwere Massigkeit gegenüber; die nur in der Oberfläche von Ornamenten übersponnen ist; denn die Fenster der Holzschnitt-Abbildung hat man sich wegzudenken. Das massive Mauerwerk, die geringe Anzahl von Fenstern und vor allem der Unterbau der Kuppel lassen zweifellos auf eine Wölbung der östlichen Bauteile schließen. Die runden Treppentürme waren eine starke Sicherung des Querschiffgewölbes, und demselben Zweck dienten die Eckpfeiler der Giebelwand. Die Ecktürmchen am Chor waren Treppentürme und Strebepfeiler zugleich. Vier starke Pfeiler, durch Gurtbogen miteinander verbunden, trugen die Kuppelwölbung, die man sich etwa nach dem Muster der Apostelkirche in Köln, einem spätromanischen Kuppelbau, achtteilig vorzustellen hat, mit großen Aushöhlungen (Trompen) über den Pfeilern, welche sich auch nach außen als eigene Bauteile kundgaben. Wie weit innen die Rundung der Kuppelmauer vorbereitet war, läßt sich nicht genau sagen.

STILBESTIMMUNG

Außenbild

Alois Riegl schreibt in seiner Abhandlung über Salzburg, worin er die Kunst dieser Stadt allzu südlich färbt, die Salzburger hätten sich erst zu einem größeren Dom entschlossen, als sie in der Lage waren, ihr Vorbild aus Italien zu holen, womit er den Bau meint, den die alten Abbildungen zeigen. Die Behauptung besteht nur teilweise zurecht, sie bedarf einer Berichtigung.

In ganz Italien wird man keine romanische Kirche finden, die auch nur annähernd so aussieht, wie das alte Salzburger Münster. Wohl aber drängt sich auf den ersten Blick das Bild der großen rheinischen Dome auf; wir denken an Worms oder Laach, auch an Speier und Mainz und nicht zuletzt an das Münster Bernwards: hier wie dort das Bild langgestreckter Hallen in Kreuzform, mit hochragenden Türmen an beiden Enden.

Nach dem Jahre 1000, als die großen Dome am Rhein und St. Michael in Hildesheim entstanden, gab es in Deutschland zweierlei Bautypen: den aus der Karolingerzeit übernommenen und nun fertig ausgebildeten Gruppenbau der doppelchörigen Anlage, mit zwei Raumgruppen im Inneren und ebensovielen Turmgruppen außen, der eben in den rheinischen Kirchen und St. Michael seine höchste Vollendung fand und den Typus der reinen Basilika mit eindeutig bestimmter Richtung von Westen nach Osten, den das Münster von Straßburg ausgeprägt zeigt. Sein Grundriß ist ein lateinisches Kreuz; der zweite Chor entfällt und das Augenmerk richtet sich allein zum Hauptaltar in der östlichen Chornische. Die Kirche erhält eine Fassade im Westen mit zwei seitlichen Türmen.

Zu dieser letzteren Art zählt Salzburg (Abb. 8, 43). Hier weist alles nach einer Richtung: die ungerade Turmzahl, die den Gleichklang der Gruppen aufhebt und das Schwergewicht nach Osten verlegt, die ungleiche Form der Türme und die Fassade im Westen.

Salzburg zeigt somit das malerisch bewegte, vieltürmige Bild der romanischen Großbauten Deutschlands, ist jedoch in seinem Wesen kein Gruppenbau, sondern eine orientierte Basilika. Allerdings, ein gewisser Zwiespalt zwischen Ost- und Westseite ist versteckt vorhanden: nicht etwa im künstlerischen Gesamtbild, das uns in der maßgebenden Ansicht des Holzschnittes vollkommen einheitlich erscheint, sondern in der Idee, in der Herkunft. Die Ostteile, das uralte Motiv des Gruppenbaues, haben ihr Vorbild am Rhein, vielleicht auch in Sachsen, während das Langhaus mit seinen quadratischen Türmen einer jüngeren Motivgruppe angehört, deren Schema von der Hirsauer Schule ins bayrisch-salzburgische Gebiet verpflanzt wurde, wo es sich zum heimischen Bautypus entwickelte. Das Salzburger Erzbistum wollte, seiner Bedeutung entsprechend, hinter den großen Bischofskirchen Deutschlands nicht zurückstehen und so entstand das vieltürmige Gebilde.

Ob man die Ostpartie auf ältere Grundmauern zurückführen soll oder ob es sich bloß um eine späte konservative Übernahme eines alten Motives handelt, darüber kann man



27/28. ST. PAUL IN KÄRNTEN, APSIDEN



29. GURK, SÜDLICHES QUERSCHIFF



30. HALLEIN, PFARRKIRCHE, TURM

verschiedener Meinung sein. Salzburgs Münster ist zum erstenmal in der frühkarolingischen Zeit erbaut worden, als die Dome am Rhein noch lange nicht bestanden; und zwar spricht die knappe Nachricht von einem großen Monumentalbau. Wiederholt durch Brände beschädigt, machte sie wahrscheinlich alle Wandlungen der deutschen Baukunst im frühen Mittelalter mit, wobei die Übertragung alter Grundformen eine selbstverständliche Sache war. Man darf jedenfalls die Fabel von der hundertjährigen Rückständigkeit österreichischer Kunst nicht zu sehr verallgemeinern.

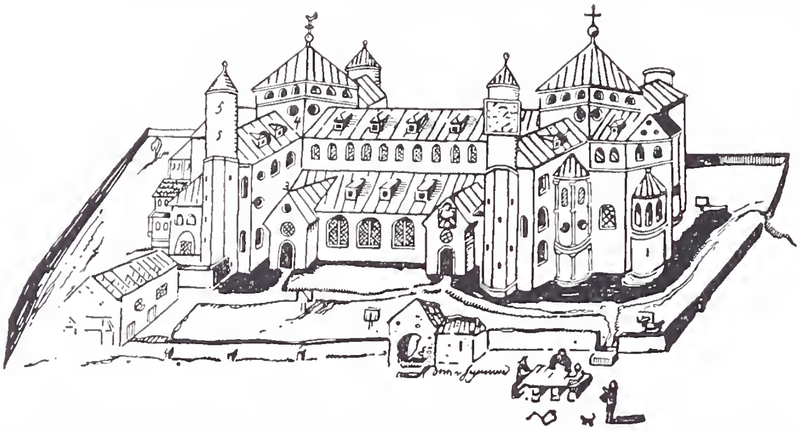
Wie die beiden verschiedenen Baugedanken aneinandergefügt wurden, das lehrt ein Blick auf die Holzschnittabbildung (Abb. 9), die uns den Dom als geschlossenes Kunstwerk von durchaus einheitlicher Prägung zeigt. Was in seiner Herkunft zwiespältig ist, erschien im Original als künstlerischer Kontrast, und der Baustoff, dessen Wirkung man im heutigen Dom rückschließend ermessen kann, dürfte die völlige Verschmelzung herbeigeführt haben. An den erhaltenen romanischen Türmen der Umgebung, etwa am Turm der Halleiner Pfarrkirche, dem schönsten dieser Art, kann man sich einen guten Begriff von der Materialpracht und Monumentalerscheinung machen (Abb. 30).

Vergleicht man den Salzburger Dom mit den Großbauten am Rhein, so kommt ihm an Ähnlichkeit des Gesamtbildes neben Worms keiner so nahe, wie die Abteikirche Maria Laach (Abb. 49), deren Westteile so gruppiert sind, wie die Osttürme in Salzburg. Laach ist berühmt als ideal schönes Bild einer romanischen Kirche. Kein Bau ist in der Vielzahl seiner Türme so frei, so mannigfaltig wie dieser, und keiner bei allem Reichtum an Kontrasten von solch harmonischer Gesetzmäßigkeit erfüllt. Salzburg bot ein Vielerlei von Formen und Gegensätzen, ohne sich aber hierin mit Laach messen zu können. Auch besaß es nicht die mannigfaltige Turmgruppierung von Worms, Mainz und Speier. Speier (Abb. 44) bildet mit seiner komplizierten Turmanlage in so früher Entstehungszeit (11. Jahrhundert) eine Ausnahme, die zeigt, wie weit ein großer Künstler seiner Zeit vorauseilt. Im Grundriß kaum bemerkbar, im Aufbau eng mit den Wänden verwachsen, in die Ecken gedrückt, lösen sich die Türme erst in Dachhöhe als freie Körper, wo sie sogleich mit der Kuppel zu einer plastischen Gruppe sich verbinden.

Der Wormser Baumeister stellte die östlichen Rundtürme neben die gerade Abschlußwand (Abb. 41), in beträchtlicher Entfernung von der Kuppel, mit der sie eine Gruppe im Tiefenraum bilden, während die Westtürme unmittelbar neben die zugehörige Kuppel treten, wodurch sie, im Gegensatz zur Ostgruppe, ein Bild in der Ebene ergeben. Erst in Verbindung mit dem tiefliegenden Chor, einer Wiederholung des Kuppelmotivs, formt sich eine plastische, räumliche Gruppe, die mit Salzburg eine große Ähnlichkeit hat.

In Mainz (Abb. 45) ist der Ostchor in seiner Anlage Salzburg nahe verwandt. Hier wie dort stehen Kuppel, Querschiff und Rundtürme in altertümlichem Rhythmus nebeneinander in einer Fläche. Je älter das Motiv, desto einfacher sind seine Teile zusammengesetzt.

Zur selben Verwandtschaftsgruppe zählt St. Michael in Hildesheim (Abb. 31, 40) mit seinen Turmpaaren an den beiden Querschifffronten; auch die Westfassade von Trier (Abb. 48), als Analogie für die gleiche Altersstufe des Motivs. Ihr Rhythmus ist derselbe wie im Ostchore von Mainz und Salzburg, wenn auch die Bedeutung grundverschieden ist.
Am Dom zu Salzburg ist von einer so kunstreichen Zusammensetzung keine Rede. Die Stellung der Bauteile untereinander und zum Ganzen ist höchst einfach. Langhaus und Querschiff durchschneiden sich in Kreuzform, wobei die Schnittflächen unverhüllt zutage treten, nicht einmal durch seitliche Apsiden beeinträchtigt. Aus kubischen Blöcken, aus Prismen, Würfeln und Zylindern setzt sich alles Mauerwerk zusammen. Seine Teile



31. Hildesheim, St. Michael vor der Zerstörung. Alte Zeichnung

fügen sich mehr aneinander als daß sie sich durchdringen. Der Grundriß läßt diese außerordentlich klare Massenverteilung am deutlichsten erkennen (Abb. 43).
Gerade diese Einfachheit mag in Verbindung mit dem felsartigen Quaderstein von starker monumentaler Wirkung gewesen sein. Der Salzburger Dom war streng symmetrisch und bei allem Reichtum unendlich einfach in seiner Zusammensetzung. An kubischer Wirkung dürfte er dem Speirer Dom am nächsten gekommen sein, mit dem er ja auch im Grundriß große Ähnlichkeit hat.
Will man auf die Verwandtschaft mit dem Süden hinweisen, so wäre es vielleicht die altertümliche, einfache Raumgruppierung in Schichten und stereometrischen Formen, die der Kunst Italiens eigen ist. Die Rundkuppel, auf deutschem Boden die einzige dieser Art, wurde seit jeher und mit Recht als italienischer Einschlag bezeichnet. Es wäre eine müßige Sache, bestimmte Vorbilder zu suchen. Sie sind überall in Italien zu finden, in Pisa, in Venedig, in Padua. Allein das Motiv ist italienisch, die Art und Weise, wie sie sich aus dem Würfel grandios erhebt und in die Umgebung einordnet, ist durchaus nordisch. Italienisch ist das Motiv der Bogengalerie, die quer durch die Chorwand läuft. Und schließlich haben die bayrisch-salzburgischen Glockentürme weit mehr Ähnlichkeit mit einem

italienischen Kampanile, als jeder andere romanische Turm in Deutschland (Abb. 30). Der Grundriß Schnerichs bedarf einer Änderung. Man wird für den Ostbau das gebundene System annehmen müssen; das Vierungsquadrat wiederholt sich in Chor- und Querschiffsarmen. Die Ostmauern sind stärker zu zeichnen als die des Langhauses. Die Westseite ist nach dem Muster bayrischer Kirchen dargestellt, desgleichen die einfachen Viereckspfeiler, die den ursprünglichen Zustand von 1181 darstellen. Der Grundriß (Abb. 43), den ich gebe, soll nur ein Schema sein, ohne auf Genauigkeit Anspruch zu erheben.

Die Frage, ob man für Ost- und Westbau verschiedene Entstehungszeiten annehmen soll, ist zum Teil gelöst. Die Baugeschichte gibt für die Entstehung des ganzen Bauwerkes das Jahr 1181 an. Es besteht nun die Möglichkeit, daß die Verschiedenheit beider Teile von Anfang an geplant wurde, wahrscheinlicher ist aber, daß man erst im Verlauf des Bauens den Plan mit Beibehaltung der Grundmauern änderte und eine Wölbung für den Ostteil beschloß. Die neue Baugesinnung dürfte den Anstoß hiezu gegeben haben.

Man pflegt das Langhaus der Pfarrkirche stets als Erscheinung hinzustellen, die in keinem Zusammenhang mit der romanischen Kunst Salzburgs steht, ohne zu bedenken, daß Dom und Pfarrkirche gleichzeitig vollendet wurden. Nach all dem Gesagten scheint es wahrscheinlich, daß die Pfarrkirche im selben gebundenen System und in derselben Wölbungsart erbaut ist, wie die Ostseite des Doms. Auch für diesen möchte man Bündelpfeiler und Gewölbegurten und Rippen annehmen.

Innenraum

Untersuchungen an romanischen Kirchen, die noch erhalten sind und mit Salzburg in Zusammenhang stehen, ermöglichen, daß wir uns eine ziemlich genaue Vorstellung vom Innenraum des mittelalterlichen Domes machen können. Sie sollen das Bild ergänzen, das wir aus dem Studium alter Ansichten und Urkunden gewannen. Für den Vergleich kommen die Klosterkirchen in Bayern sowie die romanischen Bauten in Salzburg, Kärnten und Steiermark in Betracht.

Man muß unterscheiden zwischen dem Dom Konrads I. (nach dem Brand von 1127), der das Innere von unten bis oben neugestaltete, und dem Dome Konrads III. (nach dem Brande von 1167), der 1181 einen vollständigen Neubau begann, dessen Gestalt uns in den alten Ansichten überliefert ist.

Unter Erzbischof Konrad I. begann eine großartige Baubewegung, die alles Vorhergehende weit übertraf, wie aus der Lebensbeschreibung dieses Fürsten, der vita Chunradi, zu ersehen ist[43]. Darin wird erzählt, daß es in der ganzen Diözese fast keine Kirche gab, die er nicht entweder neugebaut oder doch wenigstens verbessert habe. Seine Bautätigkeit umfaßt die Zeit nach der Rückkehr aus der Verbannung, das ist von 1121 bis 1146, und wirkte noch lange nach seinem Tode fort. Von größeren Kirchenbauten,

die unter seiner Regierung entstanden, kommen in Betracht: Admont; die Erneuerung des Domes; St. Peter in Salzburg; St. Zeno in Reichenhall; Seckau in Steiermark; Chor und Krypta in Gurk und wahrscheinlich auch Nonnberg. Alle diese Kirchen bilden eine geschlossene Gruppe.

Die Kirche zu Admont, heute nicht mehr erhalten, ließ Konrad 1121 an Stelle einer früheren, die durch Brand zugrunde gegangen war, neu erbauen. »Sie hatte prächtige Marmorsäulen und fand in jenen Berggegenden kaum ihresgleichen.« Man wird sich Admont als Säulenbasilika mit Stützenwechsel gleich St. Peter in Salzburg vorzustellen haben.

St. Peter, 1130 bis 1143 (Abb. 38, 47), die früheste, in einem barocken Umbau erhaltene Schöpfung Konrads, ist eine dreischiffige, ursprünglich flachgedeckte Basilika mit Stützenwechsel — zwei Säulen zwischen einem Pfeiler — mit ausladendem Querschiff und Vierung, eigenem Chorquadrat samt Apsis, die beseitigt wurde. Das Quadratschema der Vierung bildet das Maß für die Grundrißeinteilung. Kennzeichnend ist der hohe Chor, der sich über das ganze Querschiff erstreckt und in dessen voller Ausdehnung auch die Krypta zu denken ist. Die gedrungenen Säulen haben mächtige Würfelkapitäle. Auf die sächsische Herkunft wurde schon oft hingewiesen. Konrad war Domherr in Hildesheim, hielt sich während der Zeit der Verbannung mehrere Jahre in Sachsen auf und brachte sächsische Mönche nach Salzburg und mit ihnen auch sächsische Bauweise.

In St. Peter sind nur noch die Stützen und Bogen der Mittelschiffsmauer in ihrem ursprünglichen Zustande zu erkennen. Dagegen ist in Seckau, 1142 bis 1164 (Abb. 33, 35), dem Spätwerk des Konradinischen Stiles, der Innenraum bis zum Chor unversehrt erhalten, wenn man von dem gotischen Gewölbe absieht. Die Verwandtschaft mit St. Peter ist leicht zu erkennen, doch geht sie über einen allgemeinen Eindruck nicht hinaus; der gleiche Rhythmus im Stützenwechsel ist vorhanden, die Kapitäle sind ähnlich geformt, ja sogar die Anzahl der Stützen ist dieselbe. Seckau ist aber im Grundriß völlig anders gestaltet wie St. Peter: eine langgestreckte, dreischiffige Basilika ohne Querschiff, im Westen zwei quadratische Türme mit Vorhalle, im Osten drei Apsiden in einer Flucht nebeneinander. So weit der ursprüngliche Zustand. Im 19. Jahrhundert erbaute man ein neues Querschiff und rückte die Apsiden weiter hinaus. Auch die Türme sind neu. Die Wölbung wurde zweimal erneuert: zuerst nach dem Brande von 1259, wovon die Konsolen über den vertikalen Leisten übrig blieben, das zweitemal am Ende des 15. Jahrhunderts. Das Netzgewölbe senkt sich zu tief in den Raum und stört mit seinem Gewirr von Rippen den einfachen Wandcharakter. Doch ist genug des alten Raumgefühles übrig geblieben. Der Eindruck ist packend, wenn man zum erstenmal durch die Vorhalle in die Kirche tritt — neben Gurk das Großartigste, was man an frühmittelalterlicher Raumkunst im südlichsten Deutschland erleben kann, nicht geringer an Schönheit und Wirkung als der Innenraum einer großen Basilika im nördlichen Deutschland. Der sächsische Stützen-



32. GURK, BLICK VOM CHOR INS LANGHAUS



33. SECKAU, BLICK INS LANGHAUS

wechsel ist zwar vorhanden, aber versteckt und für den künstlerischen Eindruck kaum maßgebend. Die Bogenreihe schreitet unaufhaltsam im gleichen Schritt vorwärts bis zum Altar. Man hat den Eindruck einer gleichmäßigen Reihung, als stünde man in einer altchristlichen Basilika. In Gegensatz dazu tritt die wuchtige Masse des Mauerwerkes und der Säulen. Die Technik des Quaderbaues ist vollendet.

Seckau ist nicht mehr rein sächsischer Typus wie St. Peter, sondern eine Abwandlung der Hirsauer Schule, die für den Salzburger Sprengel bestimmend war, ehe noch Konrad die Kunst seiner Heimat hieher verpflanzte. Schon zur Zeit, als die Bauschule von Hirsau im Entstehen begriffen war, unterhielt die Salzburger Kirche mit dem schwäbischen Reformkloster enge Beziehungen. Erzbischof Gebhard lebte zur Zeit seiner Verbannung (1077 bis 1088) teilweise in Schwaben[44], und sein Nachfolger Thiemo war selbst Mönch in Hirsau und hatte zur Leitung des Klosters Admont einen Hirsauer Mönch berufen. Auch Konrad gab seine Beziehungen zur Hirsau keineswegs auf. Die Hirsauer Schule griff zurück zur reinen Basilikaform. Ein Haupterfordernis war die gleichmäßige Säulen- und Pfeilerreihe, ebenso die Flachdecke, die sich bis ins 13. Jahrhundert hinein erhielt. Die Wände blieben glatt, ohne architektonische Gliederung und in dem Sinne des frühchristlichen Vorbildes wurde die Richtung zum Altar streng betont, deren Ausdruck nach außen die zweitürmige Westfront war.

Daß dieser Bautypus im südlichen Deutschland mit besonderer Vorliebe aufgegriffen wurde, ist natürlich; war man doch stets in engerer Berührung mit Italien, wie die beiden Hauptorte, Regensburg und Salzburg, zeigen. Das Hirsauer Schema erfuhr hier eine weitere Abwandlung im Sinne der alten Basilika, indem das Querschiff aufgegeben wurde und nur nach außen hin zur Geltung kam; ferner setzte man die drei Apsiden in gerader Linie nebeneinander und schloß sie unmittelbar dem Chor an. Seckau, Gurk und Millstatt sind so gebaut. Das Querschiff erscheint durch Vierungspfeiler mit Gurtbogen angedeutet und vom Langhaus abgeschlossen.

Das Vorbild für Seckau war Paulinzelle (Abb. 51), eine Hauptgründung von Hirsau, oder Hammersleben (Abb. 52), ein sächsischer Vertreter dieser Schule.

Die Verwandtschaft ist auffällig und erstreckt sich bis ins einzelne; die Würfelkapitäle, die wagrechten und senkrechten Leisten, sogar die Technik des Quaderwerkes findet sich hier wie dort. Die Proportionen erscheinen gegenüber den Vorbildern geändert, breiter, lastender, im Gegensatz zur zierlichen Schlankheit von Paulinzelle.

Wie schon erwähnt, läßt sich gegenüber St. Peter ein Abweichen von sächsischer Art feststellen, ein Hinneigen zum reinen Basilikaschema, wie es für die übrigen Gebiete Bayerns und Österreichs kennzeichnend ist. Konrads Einfluß war eben eine vorübergehende, wenn auch gewaltige Flut, die nach seinem Tode dem älteren und stärkeren Drucke wich.

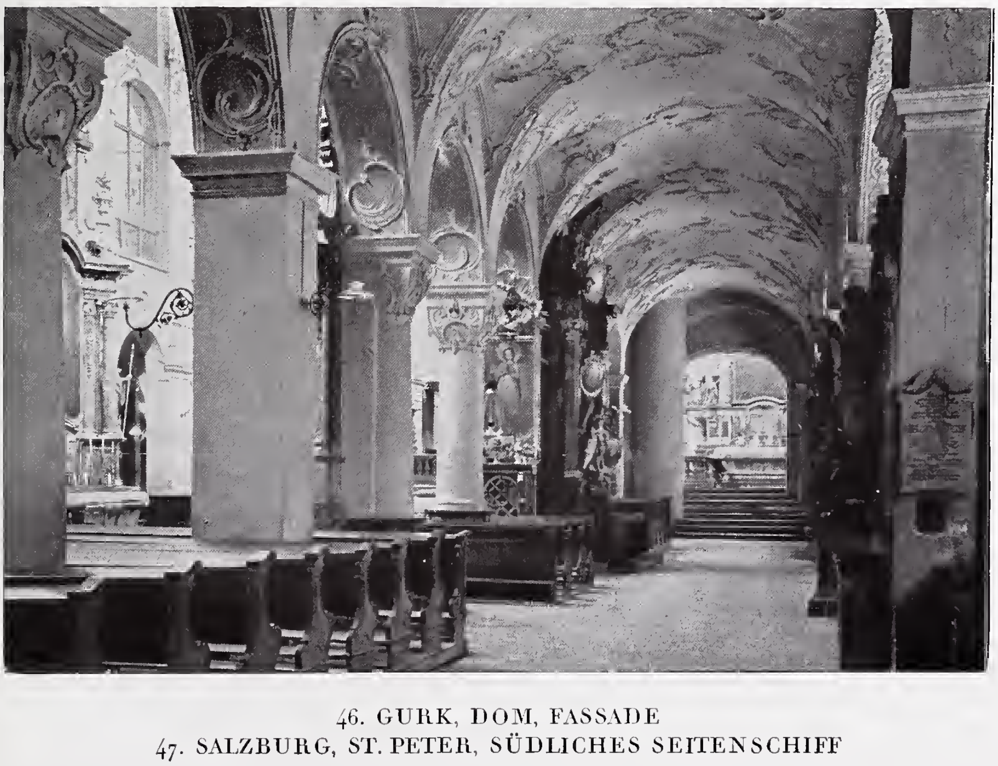
Gurk (Abb. 32, 34) sollte ebenfalls im Konradinischen Säulenstil erbaut werden, doch kam nur der Chor zustande. Das Langhaus wurde als Pfeilerbasilika vollendet. Der Grundriß zeigt das Schema von Seckau: eine dreischiffige Anlage mit drei Apsiden unmittelbar nebeneinander und zweitürmige Westfassade mit Vorhalle und Empore; das Querschiff ohne Ausladung, bloß im Außenbau sichtbar, innen durch Gurtbogen auf verstärkten Pfeilern angedeutet; reich entwickelte Krypta (Abb. 24), die sich fast bis zur Mitte des Innenraumes erstreckt und einen ebenso großen, stark erhöhten Chor zufolge hat. Die Krypta war von entscheidendem Einfluß auf den ganzen Bau, und sie scheint die Ursache gewesen zu sein, weshalb man im Langhaus die Säulen durch Pfeiler ersetzte.

Der Grundriß, entstanden noch unter Konrad I. (1140). Der Bau der Krypta und wohl auch der des Chores dauerte bis 1174; Ende des Jahrhunderts war das Langhaus und um 1218 die Westfront vollendet. Nach dem Brande von 1260 erhielt das Querhaus die hohen Spitzbogengurten, die es in eine große Halle verwandelten. Dieses Querschiff hatte in seiner früheren Gestalt zwei Säulenarkaden an beiden Seiten, wovon noch die vier Halbsäulen übrig blieben. Sie trugen nach Schnerich vierteilige Emporen, deren Gestalt und Vorhandensein sich bloß vermuten läßt. Die ausgedehnte Krypta und der damit verbundene stark erhöhte Chor gehen bestimmt auf Salzburger Vorbilder zurück, denn hierin weicht Gurk von der Hirsauer Baugewohnheit ab. Die prachtvolle Krypta mit ihren hundert Säulen kann uns eine Vorstellung geben, wie Ähnliches in Salzburg beschaffen war (Abb. 24). Die Halbsäulen im Chor mit ihren schönen Kapitälen (Abb. 32) gleichen jenen in Seckau, doch sind sie schlanker, in den Maßen den Arkaden von Paulinzelle verwandt. Hätte man die Basilika von Gurk als Säulenbau vollendet, so wäre ein weiteres Abweichen vom Stil Konrads die natürliche Folge gewesen.

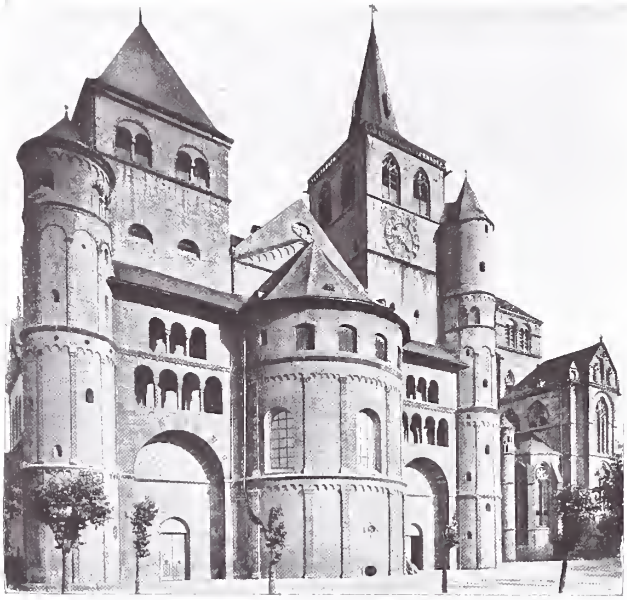
Dagegen war St. Zeno in Reichenhall, 1136 begonnen und ungefähr gleichzeitig mit St. Peter vollendet, höchstwahrscheinlich wie dieses erbaut, nämlich mit dem Wechsel von Pfeilern und Säulen, wofür die frühe Entstehungszeit sowie vorgefundene Baureste sprechen. Die außergewöhnliche Breite des Mittelschiffes von 13 *m* weist darauf hin, daß uns mit diesem Bau wahrscheinlich ein prächtiges Denkmal der Konradinischen Renaissance verlorenging. Die Choranlage mit ihrer einfachen Apsis erinnert an St. Peter und an den Dom von Salzburg, dessen Chor im Grundriß auf Konrad zurückgehen dürfte.

Endlich ist noch zur selben Baugruppe wahrscheinlich die Nonnberger Kirche (Abb. 39) zu zählen, worauf verschiedene Anzeichen schließen lassen. Der Grundriß, das Hirsauer Schema von Seckau und Gurk, zeigt die übliche dreischiffige Anlage mit den Apsiden in einer Reihe, nicht ausladendes Querhaus und westliche Vorhalle: die in voller Breite entwickelte Krypta mit sehr hohem Chor ist Salzburger Eigenheit. Sichere urkundliche Nachrichten fehlen.





46. GURK, DOM, FASSADE
47. SALZBURG, ST. PETER, SÜDLICHES SEITENSCHIFF





48. TRIER, DOM, WESTFASSADE
49. MARIA LAACH, ABTEIKIRCHE, ANSICHT VON NORDWESTEN

Konrad I. verfolgte bei seinen Kirchenbauten einen durchaus einheitlichen Plan in der Gestaltung des Innenraumes. Wie die Urkunden berichten, entstanden unter seiner Regierung alle größeren Bauten in Stadt und Land Salzburg. Daß sich während der Tätigkeit eines Bauherrn von solcher Bedeutung und Tatkraft — von ihm stammen auch die gewaltigen Festungen Hohensalzburg, Werfen und Friesach, ferner zahlreiche Spitäler und Klöster — ein einheitlicher Stil entwickelte, ist klar. Es war ein Stil von antikisierend byzantinischem Charakter, der auch für die Malerei nachgewiesen wurde[43]. Man kann sich aus all dem ein Bild machen, wie der Dom zu Salzburg nach der Erneuerung Konrads aussah. Daß es eine Säulenbasilika mit Wechsel von Pfeilern war, ist nun eine selbstverständliche Forderung.

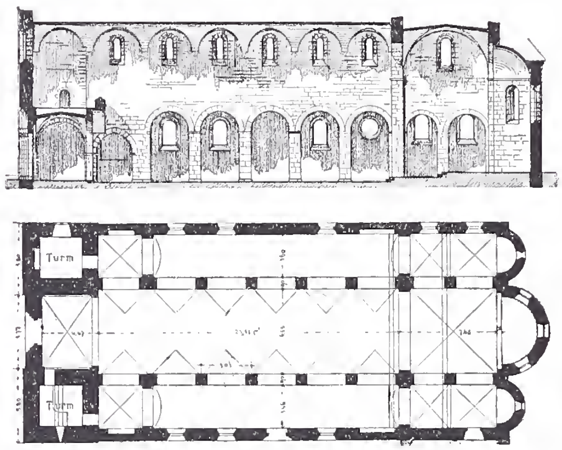
Wie sah das Innere des Domes nach dem Neubau von 1181 aus? Wir können uns wieder nur auf Grund von Analogien Einblick verschaffen. Abermals kommen wir auf Gurk zu sprechen. Man wählte aus Gründen der Notwendigkeit im Langhaus Pfeiler als Stützen, um den Ausgleich mit den Arkaden des hohen Chores leichter herstellen zu können (Abb. 34, 32). Der innere Grund, weshalb man sich zur Änderung des Planes entschloß, liegt in der veränderten Baugesinnung. Die Zeit der antikisierenden Richtung, die in Konrad I. ihren Höhepunkt erreichte, war vorüber. Man wollte nicht mehr Säulen-, sondern reine Mauerbauten, wie sie im bayrischen Gebiet schon früher üblich waren. Die Pfeilerarkaden tragen spiegelglatte, hohe Wände ohne architektonische Gliederung, bloß der Bogenansatz findet seinen Ausdruck in schmalen Gesimsen. So empfängt man den Eindruck einer gleichmäßigen Flächengestaltung, sehr im Gegensatz zur schweren Körperlichkeit der Seckauer Basilika. Die Kunst der Quaderbehandlung ist außerordentlich, in schärfsten Kanten runden sich die Bogen, sondern sich die Pfeiler vom Raum. Die Fugen sind unendlich fein gearbeitet, wozu allerdings auch das zarte Material, rosiger Kalkstein von feinstem Korn, gleich dem schönsten Marmor, beiträgt.

Die Raumproportionen sind ungewöhnlich schlank und hochstrebend. Das gotische Gewölbe, das sich weit über die alten Fenster herabsenkt, vermag kaum etwas von der Leichtigkeit zu nehmen; ein In-die-Höhe-Streben des Raumes und der Mauer, das im Verein mit der flachen Decke gotischer wirkte als das drückende Netzgewölbe. In edler Rundung und klassischer Schönheit wölben sich die Arkaden. Mit seiner völlig gleichartigen Reihe von Pfeilern bedeutet Gurk einen Fortschritt gegenüber dem verhüllten Rhythmus in Seckau, das seine nordische Heimat nicht verleugnen kann. Der Gesetzmäßigkeit dort steht ein weiter, ungebundener Raum hier gegenüber, den wir dem südlichen Einfluß zuschreiben müssen, sei es, daß er auf dem Umweg über die Hirsauer Schule oder direkt aus Oberitalien hiehergelangte. Die eigenartige Verbindung italienischer Raumkunst mit nordischem Hochstreben verleiht diesem Innenraum sein

besonderes Gepräge. Man kann ihn den schönsten frühmittelalterlichen Räumen Deutschlands an die Seite stellen.

Einige Beispiele aus der Lombardei mögen die nahe Verwandtschaft mit Italien beweisen: Die Kirchen in Bagnacavallo (Abb. 54), eine Pfeilerbasilika mit schlanken Stützen, glatten Wänden und Proportionen, die mit Gurk übereinstimmen. Noch mehr erinnert San Giovanni in Piobesi (Abb. 53) mit seinen eleganten Pfeilern und klassischen Rundbogen an Gurk. Auch der Grundriß gleicht dem Typus der bayrisch-salzburgischen Kirchen mit seinen drei Apsiden in einer Front und dem Mangel eines Querschiffes. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Der Innenraum des Gurker Domes findet zahlreiche Seitenstücke in bayrischen Klosterkirchen, so in Prüfening einer der frühesten Gründungen der Hirsauer Schule (1119); oder in Reichenbach, ebenfalls einer Hirsauer Gründung aus früher Zeit (1135). Die Pfarrkirche in Straubing (Abb. 50), Salzburg sehr nahe gelegen und deshalb für einen Vergleich besonders wertvoll, ist gleichzeitig mit dem Gurker Dom entstanden, und diesem in der Grundrißbildung zum Verwechseln ähnlich. Ein Blick in das Innere überzeugt von der verwandten Baugesinnung. Wie nahe Straubing dem Salzburger Kunstkreis steht, das bezeugt die Außenansicht. Von hier kann man Rückschlüsse auf das Innere des Salzburger Domes machen. Auch Millstatt (Abb. 36) gehört zur Gruppe des Gurker Domes, mit dem es den Grundriß gemein hat. Die Kirche ist eine Hirsauer Gründung auf dem Umwege über St. Paul in Kärnten. Dem Stil nach fällt ihre Erbauungszeit mit dem Langhaus von Gurk zusammen, mit dem sie sich an Schönheit des Innenraumes nicht messen kann.



50. Straubing, Pfarrkirche

Als letztes Glied dieser Kette sei die Stiftskirche St. Paul im Lavanttal (Abb. 37) besprochen. Ihre Gründungsgeschichte weist auf Hirsau und zwar auf den Urheber selbst. Die erste Kirche weihte Erzbischof Thiemo von Salzburg. Die Klosterchronik erzählt von Laienbrüdern, die Abt Wilhelm aus Hirsau sandte und die als Baumeister und Handwerker tätig waren. Die Kirche wurde 1264 geweiht und ist somit die späteste der ganzen Gruppe. Sie stellt einen Bau von reinstem Hirsauer Typus vor, was auf ein höheres Alter des Grundrisses schließen läßt. Sie besitzt ein ausgeprägtes Querschiff und Chorquadrat, die seitlichen Apsiden beschließen die Seitenschiffe, die Hauptapsis den Chor. Der sogenannte kleine Chor, eine Hirsauer Eigenheit, wird durch das der Vierung zunächst

liegende Joch mit Gurten angedeutet. Die Krypta fehlt wie in Seckau. Die Stützen sind Bündelpfeiler und Halbsäulen.
Alle diese besprochenen Kirchenräume führen mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem Schluß, daß das Langhaus des Salzburger Domes ursprünglich eine Pfeilerbasilika nach Art der bayrischen oder südösterreichischen Klosterkirchen war.
Schwieriger fällt es, Analogien zum Inneren des Ostteiles zu finden. Wir müssen sie am Rhein, in Sachsen und in der Lombardei aufsuchen, und zwar in den großen spätromanischen Kirchen. Die erwähnte Pfarrkirche in Salzburg dürfte das nächstliegende Beispiel sein.

Äußeres der südlichen Kirchengruppe

Es erübrigt noch zu untersuchen, wie weit uns das Äußere der Kirchen im Salzburger Sprengel Aufschluß über das Außenbild des Domes geben kann. Es sei vorweggenommen, daß sich die Übereinstimmung nur auf das Langhaus bezieht und daß die Gruppe in Kärnten einen Typus für sich bildet, der einer zusammenhängenden Betrachtung wert ist.
Seckau, im Äußeren Gurk ähnlich zu denken, scheidet aus, da die Ost- und Westseite neu gebaut ist. So bleibt St. Paul und vor allem Gurk (Abb. 46) als wichtigstes und schönstes Denkmal. Auffallend ist der Unterschied in der Gestaltung der Ost- und Westseite. Im Westen (Abb. 25) erheben sich zwei schlanke quadratische Türme auf gemeinsamem Unterbau, einer vollkommen glatten Wand, die bis zur Höhe des Hauptschiffes reicht. Der Zwischenraum beträgt kaum eine Turmbreite. Eine offene breite Vorhalle führt zum Portal. An Fassade und Turmwänden fehlt jede architektonische Gliederung, die Geschosse sind bloß durch kleine Schallöcher und Mauerschlitze gekennzeichnet. Diese fensterlosen, glatten Mauerklötze sind eigenartig und von monumentaler Wirkung und erinnern an ähnliche Bauten in Sachsen, woher sie wahrscheinlich auch stammen. St. Stephan in Frose ist aus der großen Zahl ein charakteristisches Beispiel. Im südlichen Bayern und Österreich hat man das Motiv des Westwerkes vereinheitlicht und zur heimischen Bauweise erhoben. Wie in Sachsen hat auch die österreichische Nachbildung festungsartigen Charakter, hier jedoch gepaart mit südlicher Leichtigkeit.
Das Bild ändert sich, je näher man der Ostseite kommt; der architektonische und plastische Reichtum steigert sich und gipfelt in der Chorwand (Abb. 23). Architektonische Gliederung im zartesten Relief überzieht die Giebelwand des südlichen Querschiffes (Abb. 29) in Form von Halbsäulen, welche die Wand in Felder teilen. Den reichsten Schmuck tragen die Chornischen, deren Wände durch abgestufte Rundbogen, Fensternischen, Halbsäulen und Gesimse belebt sind. Der Baustoff, weißgelber Kalkstein von feinstem Korn, zeigt in seiner Verwitterung ein wundervolles Farbenbild; wie altes Elfenbein schimmern die Außenwände und haarscharf sind die Profile, die Säulen und Ornamente gemeißelt,

worin man die italienisch geschulte Hand am deutlichsten sieht. Zum Vergleich seien wieder Beispiele aus der Lombardei herangezogen (Abb. 55, 56).

Die Vorbilder für die architektonische Gestaltung im Ganzen sind hingegen in den Bauten der Hirsauer Schule sächsischer Abart zu suchen. Hecklingen (Abb. 57), Königsluther, Hildesheim und viele andere bieten Verwandtes. So vereinigt sich mit strenger Architektonik des Nordens eine glänzende Beherrschung südlicher Technik und Materialpracht.

St. Paul (Abb. 26—28) ist ebenso reich wie Gurk an plastischer Gliederung, noch reicher an dekorativen Einzelheiten, aber etwas derber, mehr nordisch, deutsch. Die Formen sind plastischer, die Proportionen nicht mehr so elegant, auch das Material gröber.

Millstatt besitzt in seiner Vorhalle und im Kreuzgang Reste von unvergleichlicher Materialschönheit. Die Halle öffnet sich in drei großen Arkaden, welche die ganze Turmbreite einnehmen. Die Sockel, Profile und Gesimse sind noch reicher und feiner gearbeitet als die plastischen Teile in Gurk, ihre Formen sind von klassischem Geist durchdrungen und lassen die italienische Abstammung erkennen. Eine Überfülle von phantastischer Skulptur — ein Kapitel für sich — überzieht die Portalgewände. Die Halle mutet wie ein archaischer Rest an und die Mischung von wilder Phantastik und klassisch Architektonischem gibt dem Bau ein seltsames Gepräge. Die Türme sind wie in Gurk, alles übrige ist nicht mehr in altem Zustande erhalten.

Mit dieser südlichsten Baugruppe hat das Äußere des Salzburger Domes nur die Gesamtform gemein. Die Verschiedenheit liegt in dem anders gearteten Baustein, der in seiner Schwere und Grobkörnigkeit dem ganzen Bau ein düsteres Aussehen verlieh. Der Unterschied zwischen einem romanischen Bau aus Salzburger Quadern und dem Dom von Gurk aus feinstem Kalkstein ist ungeheuer.

Wie der Dom in seiner äußeren Erscheinung wirkte, das zeigt heute noch der Turm der Halleiner Pfarrkirche (Abb. 30), ein Überrest des 13. Jahrhunderts, der, wie kein anderer Bau der Umgebung, ein getreues Abbild vorstellen dürfte. Er besitzt sieben Geschosse, die durch Marmorgesimse getrennt sind. Die Seitenflächen fassen Lisenen ein, die Fensterzahl vermindert sich nach abwärts. Die Wirkung des Quaderwerkes wird durch künstliche Fugen gestört, die in ihrem starren Schema eine Zutat des 19. Jahrhunderts sind. Man glaubt einen der Türme vor sich zu haben, die der Holzschnitt von 1565 zeigt.

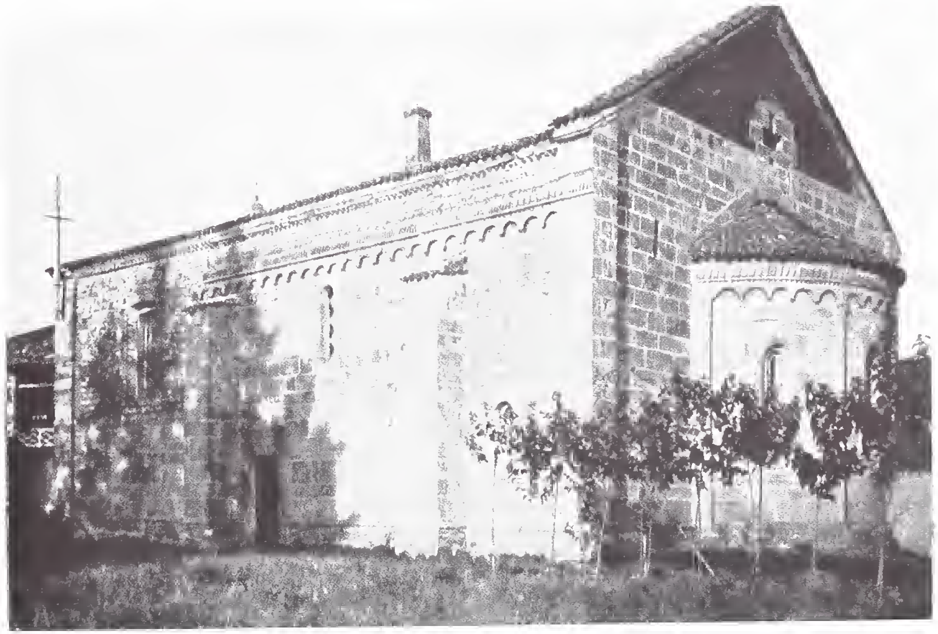
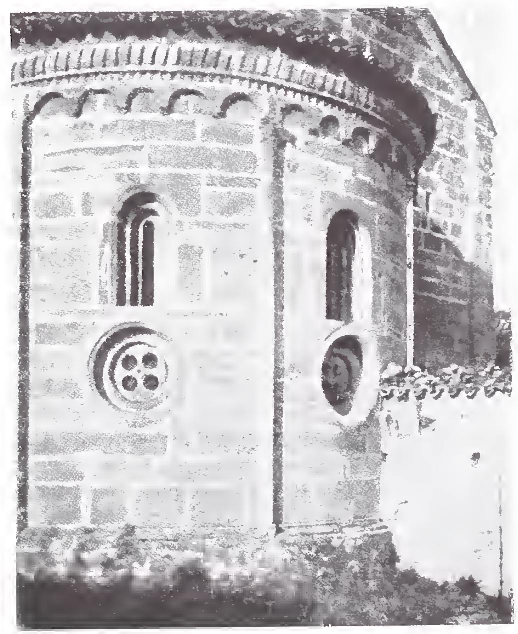


51. KIRCHENRUINE PAULINZELLE



52. KLOSTERKIRCHE HAMERSLEBEN

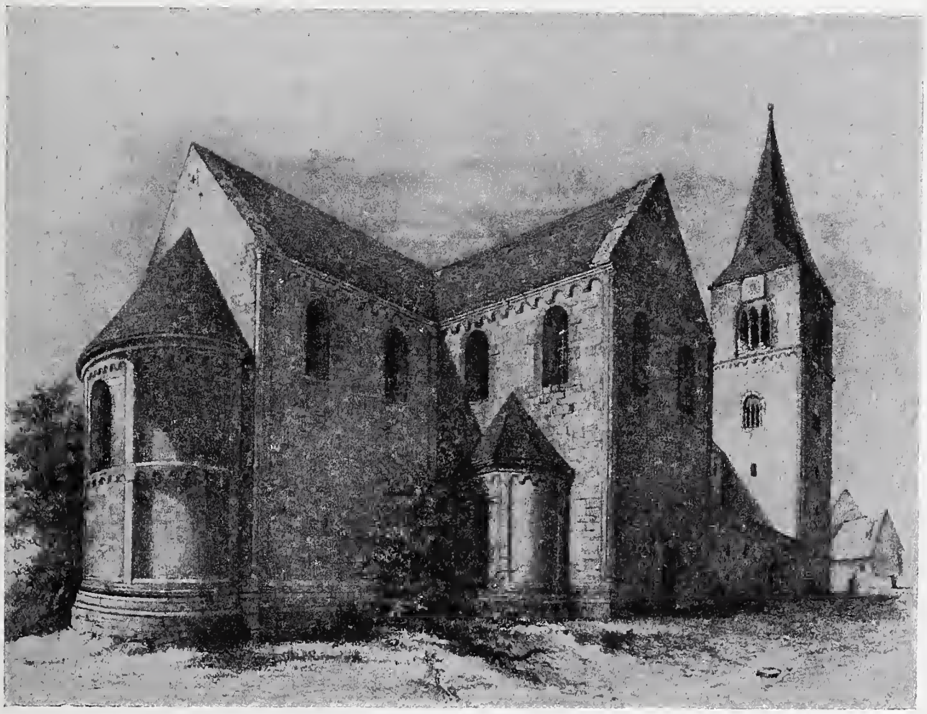


53. PIOBESI, BEZIRK TURIN, S. GIOVANNI. 54. BAGNACAVALLO, BEZIRK RAVENNA
55/56. VAPRIO D'ADDA, BEZIRK MILANO, S. COLOMBANO

In dem grundlegenden Werk Dehios über die deutsche Kunst des Mittelalters umfaßt der Abschnitt, der von der romanischen Baukunst Deutschlands handelt, etwa zweihundert Seiten, wovon eine knappe Seite auf Österreich entfällt, dessen Kunst »schwerfälliger Übergangsstil« und dessen Geschmack »Hinneigung zur dekorativen Pracht bis an die Grenze des Überladenen« genannt wird. Die vorliegende Abhandlung bezweckt eine Ergänzung zur Geschichte der deutschen Baukunst und zugleich eine kleine Richtigstellung.

Daß der Dom zu Salzburg nicht ganz unbekannt war, als er noch stand, das bezeugen die Worte, die Stainhauser seiner Beschreibung vorausschickt: »Von der Herrlichkeit und Magnificenz diser in ganzem Teutschlandt so beschraiten Thumbkhirchen ist ohne Noth, das ich eingangs vill Worth mache: Seitemal diejenigen welche dieselbe, da sy in ihrem Flora und Esse gestandten, mit Augen gesehen, von ihrer Schöne und Zierlichkheit genuegsame Zeugnuss geben khönnen«[45].



57. Klosterkirche in Hecklingen

Quellenangaben:

Unter M. G. = Monumenta Germaniae historica sind durchwegs die Bände Scriptores zu verstehen.

1. Conversio Bagoaorum M. G. XI. 6 / Ann. Salisb. M. G. I. 89 / Chronicon Magni Presb. M. G. XVII. 483 ad 768 — 2. Conv. Bag. M. G. XI. 6 / Ann. S. Rudberti Salisb. M. G. IX. 769 / Auct. Garstense. M. G. IX. 563 — 3. Poetae lat. aevi Carol. M. G. II. 639 — 4. Conv. Bag. M. G. XI. 8 ad 773 / Ann. Iuv. maiores M. G. I. 87 / Ann. Iuv. minores M. G. I. 88 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 769 / Ann. Salisburgenses M. G. I 89 / Auct. Mellicense M. G. IX. 536 / Auct. Garstense M. G. IX. 563 / Ann. S. Emmerammi M. G. I. 92 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII 483 — 5. Poetae lat. aevi Carol. M. G. I. 340 — 6. Vita et miracula S. S. Juvavavensium Virgilii, Hartvici M. G. XI. 88 — 7. Conv. Bag. M. G. XI. 10 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 770 / Ann. S. Emmerammi Rat. min. M. G. I. 93, ad 844 / Ann. Admuntenses M. G. IX. 573 / Auct Garstense M. G. IX. 564 / Mezger Hist. Salisb. S. 265, 266 — 8. Conv. Bag. M. G. XI. 8. Anm. 32 — 9. Hübner, Beschreibung der hochfürstlich. Haupt- u. Residenzstadt Salzburg I S. 204 — 10. M. G. Diplom. III. 537 — 11. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 774 / Ann. breves S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 758 ad 1121 — 12. Vita Chunradi M. G. XI. 74 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 774 / M. G. Necrologia II. 170. Ad 1128: Ann. brev. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 758 / Auct. Garstense M. G. IX. 569 / Ann. Admunt M. G. IX. 578 — 13. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 776 / Vita Gebhardi et succ. M. G. XI. 46 / Ann. Reichersbergenses. M. G. XVII. 475 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 488 / Necrologia S. Rudb. Salisb. M. G. Necr. II. 121 / Historia calamitatum-Petz Thesaurus II. 199 — 14. Vita et miracula S. S. Juvavensium Virgilii Hartwici, Eberhardi M. G. XI. 88 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 777 / Ann. Mellicenses. M. G. IX. 505 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 507 / Continuatio Admunt, M. G. IX. 585 / Continuatio Cremifanensis M. G. IX. 547 / Ann. Osterhovenses M. G. XVII. 542 / Mezger, Hist. Salisb. 412 — 15. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 779 — 16. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 779 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 525 — 17. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 781 — 18. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX 783 — 19. Meiller, Regenten S. 272, Nr. 468 — 20. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 789 — 21. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 800 / Mezger, Hist. Salisb. S. 436, 442 — 22. Ann. Mellicenses M. G. IX. 510 — 23. A. Doppler, die ältest. Originalurk. Slzbg. Ldsk. X. 145 — 24. A. Doppler l. c. X. 150 — 25 Ann. Mellicenses M. G. IX. 511 — 26. Continuatio canonicorum S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 821 — 27. Urkunde v. 26. Mai 1335 u. 15. Okt. 1337 A. Doppler l. c. X. 164, 165 — 28. A. Doppler, l. c. X. 167 — 29. A. Doppler, l. c. X. 187 — 30. Continuatio Monachorum Sancti Petri M. G. IX. 840 — 31. Continuatio Monach. S. Petri. M. G. IX. 840 — 32. Urkunde v. 14. Sept. 1410 u. v. 26. Juli 1423 A. Doppler, Originalurk. d. Konsist. Arch. Landeskunde XIII. S. 44, S. 88 — 33. Stainhauser, Leben des H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII. Nr. 72 — 34. Mezger, Hist. Salisb. 494 — 35. Stainhauser, Leben d. H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII. Nr. 81 — 36. Petz, Script. rer. Austr. II. 430 — 37. Stainhauser, Leben des H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII Nr. 86 — 38. Schnerich, Neue Beiträge, Mitth. d. Z. Komm. 1891 S. 45 — 39. Stainhauser, Leben d. H. Wolff Dietrichen. Salzbg. Landeskunde. XIII. Nr. 20. 38, 46 — 40. Das Leben Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Wolff Dietrichen, gewesten Erzbischoven zu Salzburg Mitth. d. Ges. f. Salzbg. Landeskunde XIII. — 41. Fr. Dückher, Salzburgische Chronica 1666 — 42. Fr. Dückher, Salzburgische Chronica 1666, S. 272 — 43. P. Buberl, d. roman. Wandmalereien im Kloster Nonnberg. Jb. d. Z. K. 1909 — 44. G. Hager, Heimatkunst 1909. S. 388 — 45. J. Stainhauser, Außführliche Beschreibung der so benannten Thuembkhirchen der erzbischöfflichen Hauptstatt Salzburg. Mitth. d. Ges. f. Salzbg. Landeskunde. 1891. S. 363.

KUNSTBETRACHTUNG

VORTRAG, GEHALTEN AM DENKMALPFLEGETAG. BREGENZ 1920

VON MAX DVOŘÁK

Was man heute unter Kunstbetrachtung gewöhnlich versteht, ist, abgesehen von Angaben über äußere geschichtliche Einordnung der Denkmäler, eine stil- und formalgeschichtliche Analyse. Sie beruht einmal auf einer Untersuchung der Kunstwerke in ihrem Verhältnis zur Natur, das heißt man preist Werke, in denen die Natur treu nachgeahmt wird, und hält für unentwickelt solche, bei denen dies nicht der Fall ist; zweitens: man geht von der Betrachtung der Lösung bestimmter formaler Probleme aus, die man mit der Lösung derselben Probleme in der vorangehenden oder folgenden Zeit vergleicht. Der Kunsthistoriker geht da zum großen Teil wie ein Naturforscher vor; er scheidet das Kunstwerk aus dem Gesamtbild des menschlichen Lebens aus und beschreibt und zergliedert es als eine für sich selbst bestehende Tatsache, ähnlich etwa wie der Botaniker eine Pflanze beschreiben und zergliedern würde.

Durch diese Methode ist unser Wissen zweifellos ungemein bereichert worden, doch ohne daß unser seelisches Verhältnis zur alten Kunst wirklich vertieft worden wäre — ja, ich habe oft die Beobachtung gemacht, daß die Menschen, denen man derartige Erkenntnisse vermittelte, wenig innerlich gefördert wurden. Sie behielten nur bestimmte äußere Formeln und Kategorien, sahen den Wald vor Bäumen nicht und wußten mit dem bescheidenen Kirchlein ihres Heimatsortes, mit dem sie einst innige Empfindungen verbunden hatten, nichts mehr anzufangen, da es sich der Anwendung der angelernten Maßstäbe entzog.

Ich möchte nun versuchen, an einigen Beispielen einen Gesichtspunkt darzulegen, der mir fruchtbarer zu sein scheint.

Zunächst als Einleitung einige Köpfe. Die Büste des jugendlichen Augustus, die Verkörperung des klassischen Begriffes der jugendlichen körperlichen Schönheit und Vollendung, wie er sich in Darstellungen der Götter und Heroen ausgebildet hat. Und dann zweihundert Jahre später die Büste des Kaisers Caracalla, in der uns die Porträtzüge des Imperators wie beschattet durch den grausamen, lauernden Blick, in dem Cäsarenwahn zu liegen scheint, entgegentreten. Und fünfzig Jahre später zwei altchristliche Orantenfiguren aus den römischen Katakomben. In dieser Darstellung der Fürbitterinnen der menschlichen Seelen im ewigen Leben hat die körperliche Schönheit und individuelle Porträthaftigkeit jede Bedeutung verloren, ja, die Körperlichkeit überhaupt,

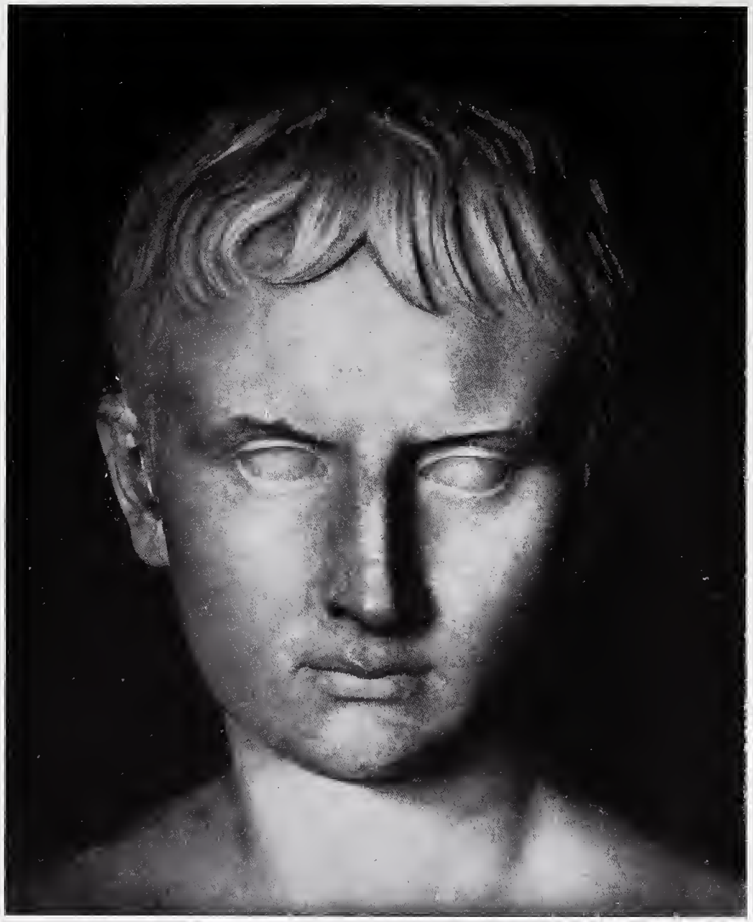
Anmerkung der Redaktion: Zu wärmstem Danke sind wir den Herausgebern der hinterlassenen Schriften Dvořáks, Herrn Dozenten Dr. Karl M. Swoboda und Herrn Dr. Johannes Wilde verpflichtet. Der Verlag R. Piper & Co., München, der das ausschließliche Verlagsrecht über diesen Nachlaß besitzt, hat in entgegenkommender Weise die Erlaubnis zur Veröffentlichung gegeben.

sodaß sie wie wesenlose Phantome erscheinen, zeitlos im unbegrenzten Raume; denn das materielle Dasein und die irdische Gegenwart haben jeden Wert für die Bekenner einer Religion verloren, der das Leben nur die Vorbereitung auf den Himmel war. Doch auch noch um anderes handelt es sich, wie uns klar wird, wenn wir eine solche Orans näher betrachten. Die Erscheinung wird beherrscht durch die großen, weitgeöffneten Augen, die in weite Fernen blicken und mit geheimnisvoller Kraft sowohl die Figur als auch den Beschauer über alles Irdische hinweg emporheben; nicht eine individuelle Belebung und Charakteristik drückt sich darin aus, sondern der Sieg des Geistes über den Leib, der göttlichen Offenbarung über die Erfahrung, des Ewigen über das Vergängliche.

Und nach dieser Einleitung möchte ich Sie bitten, einen monumentalen Kultbau dieser neuen Religion, die Kirche des heiligen Paulus in Rom, nebst der Peterskirche das größte Heiligtum der mittelalterlichen Christenheit im Abendlande, zu betrachten. Sie fiel am Anfang des vorigen Jahrhunderts einem Brande zum Opfer und wurde durch einen Neubau in der alten Form ersetzt; doch um ihre ursprüngliche Wirkung zu beurteilen, empfiehlt es sich mehr, die Abbildungen des alten Bestandes zu Rate zu ziehen.

Schon der erste Anblick war grundverschieden von dem der heidnischen Kultbauten. Bei diesen konzentrierte sich der künstlerische Prunk auf die Außenwirkung; sie waren von Säulenreihen umgeben, Skulpturen schmückten die Giebel und weit leuchtete das Bauwerk in hellen, festlichen Farben dem Pilger entgegen. Hier sah er dagegen eine rohe Ziegelmasse, mehr einem Magazin als einem Prunkbau vergleichbar, an der er, von der Straße abbiegend, vorbeigehen mußte, um zu der schmalen Eingangsseite des von Westen nach Osten gerichteten Baues zu gelangen. Dort empfing ihn einst zunächst ein kleiner Vorhof, als würde ihn der Bau einladen, sich zunächst zu sammeln und seinen Gedanken eine bestimmte Richtung zu geben. Diese war vorgezeichnet durch die Bogenhallen, welche den Hof umschlossen haben und den Besucher, gleichsam in ihre Arme aufnehmend, auf die Längsachse des Baues hingewiesen haben, die die beiden Eingänge des Hofes verbindet. In dieser Richtung schritt er also weiter, um durch das in der Mitte der Stirnwand der Kirche gelegene Portal in den Kirchenraum zu gelangen. Da betrat er eine große, langgestreckte Halle oder besser gesagt, ein System von parallel laufenden Hallen ungleicher Höhe, die durch Säulen unter Bogen und über ihnen befindliche Wände getrennt waren.

Woher kam diese sonderbare Bauform? Wir wissen, daß sie nicht auf S. Paolo beschränkt war, sondern einen Typus bedeutet, nach dem, mit Ausnahme der Tauf- und Grabeskapellen, alle christlichen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts im Abendlande gebaut waren, so daß wir in ihm die reine Verkörperung der neuen christlichen Baukunst sehen können.

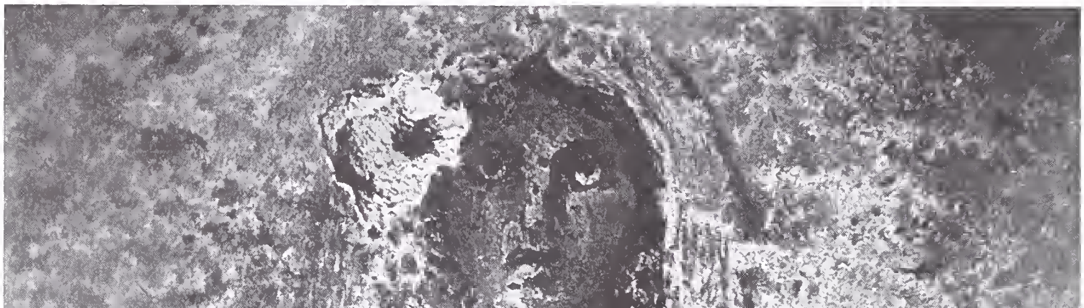


BÜSTE DES JUGENDLICHEN AUGUSTUS
ROM, VATIKAN



BÜSTE DES KAISERS CARACALLA
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE





ORANTENFIGUREN AUS RÖMISCHEN KATAKOMBEN
OBEN: CAPELLA GRECA. UNTEN: PRISZILLA-KATAKOMBEN

Man war in den letzten 50 Jahren unermüdlich bemüht, diesen Typus aus der Entwicklung der antiken Baukunst zu erklären, und fand auch tatsächlich viele Berührungspunkte, wobei man jedoch zumeist übersah, daß ungeachtet dieser Beziehungen der wesentlichste Zug eines solchen Baues ebenso unantik war wie die neue Religion, der er zu dienen hatte. Wohl hat in der letzten Entwicklungsstufe der antiken Architektur, ihren älteren Perioden unbekannt, ein großer, geschlossener Raum als architektonisches Problem ebenfalls eine Rolle gespielt. Der von Kaiser Hadrian erbaute Tempel aller Götter, das Pantheon in Rom, ist das bekannteste Beispiel. Doch wie grundverschieden ist dieser Bau von christlichen Baudenkmälern! Es sind drei Merkmale, die für diesen großen, gewölbten Saal mit kreisrundem Grundriß besonders bezeichnend sind: 1. Klare Begrenzung nach allen Seiten hin. Die Wände umschließen fest ein durchaus in sich abgeschlossenes Raumgebilde von einer übersichtlichen und schönen Form, die nicht anders aufgefaßt ist als eine materielle Form, so daß von einem Raumkörper gesprochen werden kann. 2. Dieser Körper ist in voller Ruhe, ein unbewegter, ruhender Raum, der sich gleichmäßig nach allen Seiten ausbreitet und in dem 3. eine vollständige Harmonie der Verhältnisse herrscht, jene Harmonie, welche als Widerspiel eines vollständigen Ausgleiches zwischen Stütze und Last in der antiken Architektur sich entwickelt hat. Der Begriff der objektiven, vom Beschauer unabhängigen sinnlichen Schönheit liegt einem solchen Bau zugrunde.

Vergeblich würde man ihn in dem christlichen Baue suchen. Da findet das Auge keine festen Grenzen. Nach den Seiten öffnen sich die Arkaden, die den Raum nicht abschließen, sondern frei ausklingen lassen; demselben Zweck diente auch der offene Dachstuhl und die Tiefe des Raumes, die die Grenze in die Ferne rücken. Es ist kein Saal mehr, den man übersehen kann, sondern ein künstlerisch unbegrenzter und ungeformter Raum und nur der Rahmen dessen, was wichtiger ist als die Schönheit der materiellen Form und ihrer Verhältnisse.

Dieses Wichtigere ist aber zunächst das, was auf dem Altar geschieht, und so ist alles so geschaffen, daß die Gedanken und Gefühle des Kirchenbesuchers überall auf den Altar hingewiesen werden. Dies geschieht dadurch, daß der Altar am Ende der dominierenden Tiefenachse des Baues liegt und alle beherrschenden Richtlinien parallel zu dieser Tiefenachse verlaufen: die nebeneinandergelagerten Schiffe, die Wände und die Säulenreihen. Besonders den letzteren fällt eine wichtige Funktion zu. Durch die regelmäßige Alternanz von Säule und Zwischenraum entsteht eine regelmäßige Bewegung, welche ordnend in unser Bewußtwerden des Raumes eingreift. Gegenüber dem ruhenden Raume des Pantheon scheint sich hier der Raum zu bewegen. Er verwandelt sich in einen Bewegungsstrom, der zum Altare hinführt und den Kirchenbesucher in jedem Teile der Basilika aufnimmt, so daß seine Aufmerksamkeit auch dort, von wo der Altar

unsichtbar ist, auf ihn gelenkt wird. Der Andächtige sieht nicht nur den Raum, sondern er erlebt ihn zugleich im Weiterschreiten. Die sakralen Hallen verwandeln sich in eine Abfolge von inneren Erlebnissen, die geeignet sind, immer wieder das Gefühl des Mitbeteiligtseins mit dem, was auf dem Altare vorgeht, zu erwecken.

In dem Altarraume, in den alle diese Eindrucks- und Erlebnisfolgen münden, befindet sich das geistige und künstlerische Zentrum des Baues und dieses Zentrum ist ein rein geistiges — das Körperliche spielt dabei keine Rolle. Die glatten, gebogenen Wände wirken wie eine nebensächliche Hülle um eine unsichtbare Vertikalachse, als der Rahmen eines Raumes, wo — im Gegensatz zum Langhaus — auch der letzte Rest der sinnlichen Anhaltspunkte verschwunden ist und nur die heilige Handlung, das rein Geistige herrscht, verbunden mit Empfindungen und Gebeten, die sich leicht wie Weihrauch in die Höhe erheben.

In all dem liegt ein künstlerisches Prinzip, welches der antiken Kunst diametral entgegengesetzt ist. Das Kunstwerk, in der antiken Bedeutung des Wortes, als Mittelpunkt des Kultes und als objektives, sinnlich erfaßbares körperliches Gebilde, ist entthront, besteht nicht mehr — sondern nur noch eine künstlerische Umgebung, welche die Aufgabe hat in den Menschen Andachtsgefühle, das heißt subjektive psychische Vorgänge hervorzurufen und sie zu lenken, eine geistige Verbindung der Seele mit Gott und den Mysterien seiner Offenbarung zu vermitteln, wie dies nicht anders in einer Religion möglich war, die den Wert der menschlichen Seele über alle materiellen Güter der Welt erhoben hat. Dieser Psychozentrismus berührte sich zwar vielfach mit der ganzen geistigen Atmosphäre der späteren Antike, war aber doch etwas Neues: Die Idee des Christentums, die sowohl von der spätantiken Philosophie als auch von den vorangehenden und späteren semitischen Religionen auf das Schärfste unterschieden ist. Und aus dieser neuen Idee entsteht eine neue Architektur, die des bewegten, fließenden Raumes, dessen subjektives Erleben, in der Richtung des Altares und im Sursum den Himmelssphären entgegen, die Quelle der geistigen Erhebung geworden ist.

Das dieser Baukunst zugrunde liegende architektonische Prinzip blieb aber auch in der Folgezeit auf das engste mit der Wirksamkeit jener Idee verbunden. In Zeiten, in denen sie hinter weltlichen Interessen zurücktrat, wie in der Epoche der mehr weltlichen und territorialen Konstituierung der Kirche und der neuen Staaten, wie auch des Kampfes zwischen Kaiser und Papst in der romanischen Periode, ferner in der Renaissance, als das Christentum teilweise paganisiert wurde, büßt dieses Prinzip seine beherrschende Macht ein, um sie in den folgenden Perioden einer neuen allgemeinen Steigerung und Vertiefung der Religiosität in erhöhtem Maße und in neuer Form wieder zu erlangen. Auf dem Prinzip des bewegten Raumes beruhen die gotischen Kathedralen, nur mit dem Unterschied, daß sich zu der Tiefenbewegung eine stärkere Höhenbewegung gesellt. Die



S. PAOLO FUORI LE MURA IN ROM, NACH DEM STICH VON G. B. PIRANESI



HEILIGE ELISABETH / REIMS, WESTFASSADE



KÖNIG / REIMS, WESTFASSADE





MADONNA / PARIS, NOTRE DAME, NORDPORTAL
APOSTEL / REIMS, NORDPORTAL

Christen dieser Periode wenden sich nicht mehr ganz von der Welt ab wie an der Pforte des Mittelalters. Sie lassen die Natur und das irdische Leben als Werk Gottes, als Zeugnis seiner Allmacht und als Schauplatz verdienstvoller Taten gelten; also nicht Selbstzweck, sondern ein Loblied auf Gottes Allmacht. Am deutlichsten tritt uns diese relative Anerkennung der Welt in dem plastischen Schmuck entgegen, von dem nun die Kirchenbauten umsponnen werden. Sehen wir einige dieser Skulpturen an: Zunächst eine Madonna. Nicht mehr eine entmaterialisierte Vision, wie die altchristliche Orans, sondern ein liebliches Menschenkind, doch von einer Schönheit, die ebenso geistiger als körperlicher Natur ist und auf mädchenhaft verträumter, innerer Anmut beruht. Dann eine heilige Elisabeth, eine würdige Matrone, in ernsten Gedanken versunken, ein heiliger Apostel, ein unerschütterlich fester Bekenner seiner Ueberzeugung, oder ein König, bei dem sich Mut mit Demut vereinigt.

So unterscheiden ethische Vorstellungen und geistiger Ausdruck diese gotischen Statuen von jeder vorangehenden monumentalen Skulptur. Was diese Figuren, die in langen Reihen die gotischen Portale und Fassaden schmücken, untereinander verbindet, sind nicht wie in der Antike materielle Handlungen, sondern einzelne geistige Relationen, ein seelisches Zwiegespräch, die Zugehörigkeit zu dem geistigen Bande, welches alle Christen, die noch im Leben kämpfenden und die Seligen zu einer ewigen heiligen Gemeinschaft verbindet.

Doch noch in einer anderen Weise wird ihre Bindung durch ewige übernatürliche Gewalten dem Beschauer zum Bewußtsein gebracht. In ihrem Zusammenhang mit der Architektur folgen alle diese pfeilerartigen Figuren, deren Bewegung durch den Block, in den sie hineinkomponiert wurden, vorgeschrieben wird, dem Höhendrang, der den Bau, die Fassade und jeden ihrer Teile nach oben, gegen den Himmel orientiert erscheinen läßt. Als würde Stein nicht mehr Stein sein, folgt er und alles in ihm Dargestellte diesem überrationellen Höhendrang, so daß als Vorbereitung zum Besuch der Kirche ein monumentales Sinnbild der ganzen Christenheit, wie ein majestätischer Choral die Gedanken auf das überirdische Leben lenkt.

Und diese Stimmung wächst, wenn durch das Portal das Kircheninnere betreten wird. Da ist der reiche figurale Schmuck verschwunden und auch keine Malereien bedecken die Wände, wo es kaum noch Wände gibt. Reihen von Pfeilern und Diensten und hohen schmalen Wandöffnungen steigen, wie aus der Erde wachsend, immer höher, ideell ohne Grenzen, denn auch die Spitzbogengewölbe gebieten diesem Aufstieg der den Gedanken der überirdischen Bestimmung der Menschheit widerspiegelnden Materie keinen Halt, sondern erwecken den Eindruck, als würde der Bau frei in die Höhe ausklingen. Zugleich ordnen sie sich wiederum rhythmisch in der Richtung der Tiefenachse zu einer ähnlich fließenden Bewegung gegen den Altarraum an, wie wir sie in den altchristlichen Bauten

kennen lernten. Das Schiff ist schmal und weit länger als bei diesen, so daß der Altarraum in weiter Ferne zu liegen scheint. Große Fenster verbinden ihn mit dem Universum, durch deren Glasgemälde farbige Strahlen fallen, den Ort des unkörperlichen Opfers mit märchenhafter, unsubstanzieller Schönheit und Poesie erfüllend. Es ist die Poesie des Weltalls, verbunden mit dem Mysterium der Kirche, durch das Gott den Menschen den Weg zu einem höheren Dasein gewiesen hat und in dessen Ausdruck sich die vergeistigten Steinmassen verwandelt haben.

Und später triumphierte noch einmal das Prinzip des fließenden Raumes, in der Kunst der Gegenreformation, die auch mit einem neuen Aufflammen der religiösen Gefühle verbunden war: zum erstenmal in der ersten Kirche des neugegründeten Jesuitenordens in Rom. Was da den Besucher empfängt, ist weder die stille Feierlichkeit der altchristlichen Basiliken, noch die geheimnisvolle Welt der gotischen Kathedralen, sondern blendender Prunk. Gewaltige Bauformen, schwer und massig, die Verkörperung natürlicher Kräfte und Energien in kostbarem Material und mit überreichem rauschenden Schmuck von Skulpturen, Gemälden, Farben, alles in größter Bewegung — das ist der erste Eindruck, der den Eintretenden empfängt: der Eindruck der größten Entfesselung aller sinnlichen Wirkungen der Kunst. Doch bald wird er gewahr, daß diese Fessellosigkeit nur scheinbar sei und einem über ihr stehenden Willen zu folgen habe, um der Devotion eine bestimmte Richtung zu geben. Diese geistige Orientierung beruht nicht mehr auf rhythmischen Reihen und Dimensionen, sondern auf der beherrschenden Wirkung einer dezentralisierten Kuppel. Dadurch, daß das Kirchenschiff — man kann nur von einem sprechen, denn die Seitenschiffe haben sich in Kapellen verwandelt — verhältnismäßig kurz ist, dominiert die Vierungskuppel im ganzen Raum. Kaum hat man die Kirche betreten, fühlt man diese Wirkung, die man dann in steigendem Maße beim Durchschreiten des Schiffes erlebt, wobei die sinnlichen Sensationen gesteigert, zugleich aber von dem lichtdurchfluteten Kuppelraum gleichsam aufgesaugt werden. Die mit den sinnlichen Eindrücken verbundenen Empfindungen werden in wachsender Ekstase zum Altar und in die Höhe hinauf nicht allmählich geleitet, sondern wie im Sturme mitgerissen. Immer stärker und gewaltiger wird die zweifache und doch einheitliche Bewegung, in deren Dienst alle Künste gestellt sind. Vor allem die Malerei, die die Decken und Wölbungen mit großen Kompositionen bedeckt, in denen die wirkliche Architektur in eine gemalte, der begrenzte Raum in einen unbegrenzten übergehen und die Figurenmassen in malerischer Illusion der doppelten Bewegung des Baues, in der Längsachse und hinauf in die himmlischen Sphären, das reale Leben in Visionen überleitend, folgen. Doch auch der Kirchenraum selbst belebt sich. Immer mehr Heilige gesellen sich auf den Altären zu den Andächtigen, Engel haben sich auf Gesimsen niedergelassen oder scheinen auf Wolken frei im Raume zu schweben — eine heilige Gemein-



KATHEDRALE VON AMIENS



IL GESU IN ROM

schaft wie an den Fassaden der gotischen Kathedralen, doch nun wie ein grandioses Schauspiel in rauschender sinnlicher Gegenwart und dabei wie durch ein Wunder durch die Bindung zwischen Kunst und höchster religiöser Verzückung über alles Irdische erhoben, ein einziges brausendes Halleluja, welches das Sinnliche mit dem Übersinnlichen verbindet, das Greifbare mit dem Unbegreiflichen, die Menschen mit den himmlischen Regionen.

Und die Lehre dieser Betrachtung? Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme: sie ist zugleich und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte; denn, was ich an der Verbindung eines bestimmten architektonischen Prinzips mit der Grundidee der Korrelation der menschlichen Seele mit Gott darzulegen versuchte, könnte natürlich auch durch andere Beispiele dargelegt, immer und überall verfolgt werden. In dieser Verbindung mit der Geistesgeschichte kann aber zweifellos die Betrachtung der Kunst vertieft werden und über bloßes, angelerntes Wissen hinaus jenes Vermögen des Sicheinfühlens in ein altes Kunstwerk vermitteln, welches wohl als der größte Gewinn jeder kunstgeschichtlichen Belehrung angesehen werden kann. Und wer den Geist einer gotischen Kathedrale oder eines barocken Domes zu erfassen vermag, dem wird auch deren bescheidenes Widerspiel in seiner heimatlichen Dorfkirche unendlich viel besagen. Und dann verwandelt sich die Handbücher-Weisheit in wahre und lebendige Seelenbildung, in der auf allen Gebieten des geistigen Lebens die Brücke zu einer besseren Zukunft der Menschheit zu suchen ist.



LA TOMBA PRIMITIVA DI ROBERTO d'ANGIÒ

ALDO DE RINALDIS

È apparsa di recente, di sotto una grande tela settecentesca, nell' Oratorio delle Clarisse in Santa Chiara di Napoli: semplice loculo sotto un arcosolio basso, a ridosso del muro di testata della chiesa attigua. La statua del re, distesa su la cornice marmorea di quel loculo, è una nuova scultura da attribuire a Giovanni e Pacio Bertini, Johannes et Pacius de Florentia marmorari fratres, autori documentati del grande monumento sepolcrale di Roberto, il cui sarcofago — traverso lo spessore di quel muro di testata — è in rispondenza precisa col sito della tomba provvisoria. Il monumento del monarca fu il solo non manomesso sepolcro trecentesco in Santa Chiara; chè anzi le Clarisse del decimottavo secolo n'ebbero gelosa cura, stanziando somme per la pulitura dei marmi e per la ridoratura ad oro fino della decorazione araldica, dei capitelli nei pilastri, dei fioroni nelle guglie. E il fatto che i due fratelli marmorari non trasferirono la statua del re giacente dalla provvisoria tomba al monumento, fa pensare che la salma stessa non fosse rimossa dalla sepoltura assegnatale dapprima. L'esplorazione di questa tomba potrebbe darci qualche logoro lembo del sajo francescano nel quale il monarca fu sepolto, e — per gustoso contrasto a quel vestimento significativo di rinunzia e d'umiltà — tre rare cose dell'oreficeria trecentesca, tre segni di fasto e di potenza: il globo placcato a smalto, lo scettro gigliato, la gigliata corona. Come per un prolungato sogno di forme esotiche, e per un impulso spontaneo a riandar le origini di una »moda« architettonica che nell'Italia trecentesca prevaleva, Giovanni e Pacio, pel monumento di Roberto in Santa Chiara, composero una grande struttura di marmi, che, assai più decisamente d'ogni altro lavoro similare di artefice italiano, aderisce all'intimo carattere dell'architettura venutaci di Francia. Arnolfo — nella sua cultura di forme esotiche, liberamente acquisita, italicamente ripensata — produce il barlume d'una tendenza, ch'è intesa ad alterare il rapporto proporzionale tra lo sviluppo degli elementi di sostegno di un'architettura gotica e la gravezza apparente del peso sostenuto. V'è un pensiero nostalgico, in questa tendenza architettonica trasmessa da Arnolfo a Tino di Camaino in Napoli: un'aspirazione vaga — e certamente di origine istintiva — a quel limpido rapporto proporzionale tra gravame superiore e resistenza sottoposta, che, suprema legge dell'architettura greca, ebbe una sì larga parte nelle norme dell'arte architettonica in Italia, innanzi l'introduzione del »gotico sottile« e dopo le sue tarde fortune trecentesche. Quella tendenza arnolfiana è decisamente rinunziata da Giovanni e Pacio; e, nell'opera loro in Santa Chiara di Napoli, il rapporto tra gravame e resistenza è risoluto in senso prettamente gotico. V'è tanta apparenza di levità saliente nell'ombracolo del baldacchino di quel sepolcro regio, per quanta ve n'è di robustezza egualmente saliente

nei pilastri che quello ombracolo sollevano nell'alto. Non v'è più senso di resistenza nei pilastri, come non v'è più senso di gravame nell'ombracolo. Più che sostegni adeguati d'una struttura soprastante, i pilastri si palesano qui nel senso di complicati fusti, dai quali sboccino, lanciate in alto, le linee agili e fortemente salienti dell'ombracolo fiorito. E se la duplice serie di nicchie aperte in ciascuno dei pilastri non avesse indotto i costruttori del sepolcro a scompartire i pilastri stessi in cinque zone sovrapposte, a mezzo di grosse cornici modanate — e sì da raffrenare la continuità del loro slancio — il rapporto fra l'ossatura dell'ombracolo ed i pilastri sottostanti sarebbe precisamente quello che riccorre tra le coste d'una vòlta ed i vergati pilastri che le sviluppano nell'alto, in quelle cattedrali gotiche che si palesano sufficientemente emancipate da ricordi e riflessi dell'epoca romanica.

Al goticismo della generale struttura del sepolcro — resultato di una intelligente adesione a gotiche forme progredite — risponde il peculiare goticismo dei particolari architettonici, di tutti gli intagli finemente e sottilmente elaborati in complicanze di zoccoli, di basi, di cornici, di modanature scalari, di fogliame attorto, di trafori e rilievi cesellati, — di tutta quella ricchezza irrequieta di impeccabile lavoro (tormento della pietra illeggiadrita) ch'esaspera la curiosità dell'occhio e l'attenzione della mente. E quelle continue allusioni ad una tecnica criselefantina, che piacevolmente si colgono da splendori d'oro congiunti a tonalità di marmo accaldato come avorio, si combinano a tratti con effetti di coloritura a smalto in una decorazione araldica — fastosa, ma pur semplice e severa — misuratamente effusa in tutta la struttura del sepolcro. Costruita all'inizio del regno di Giovanna I, ricco »di sangue e di lussuria«, la monumentale tomba del re Roberto fu l'ultima grande opera dell'epoca angioina, l'ultima grande testimonianza di quella vasta fioritura d'arte, che valse a far di Napoli (in concomitanza col gusto della teologia e delle lettere) un centro di vita attiva nella coltura generale del Trecento. Ed essa è — eminentemente, tipicamente — un'opera angioina del tempo di Roberto: arte di Toscana in quadratura architettonica francese.

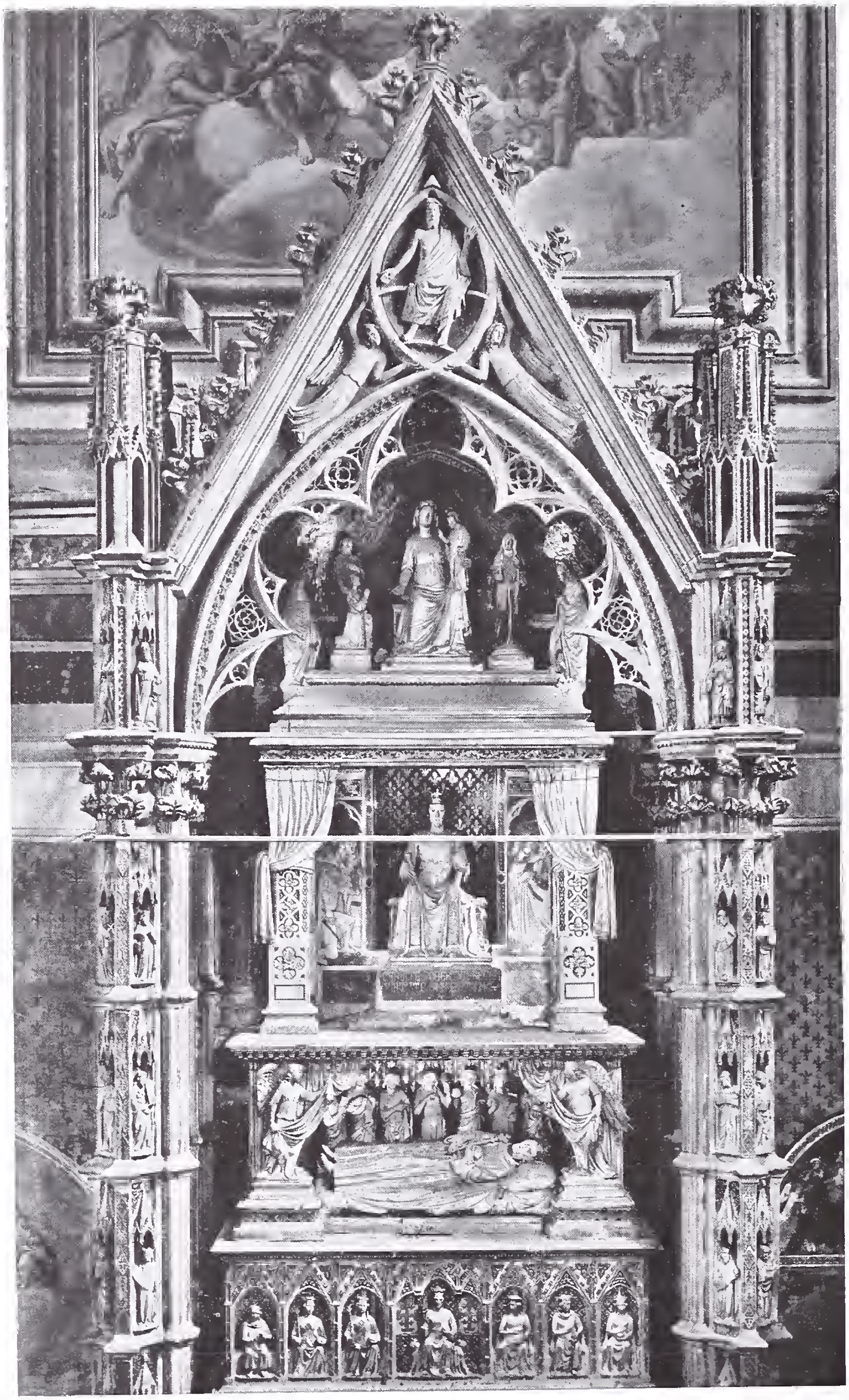
Ci è lecito supporre che assai poco, Giovanni e Pacio, operassero in Firenze. E se quivi essi potettero sperimentare una loro adesione didattica all'arte delicata di Andrea Pisano, è difficile pensare ch'entro le stesse mura fiorentine potettero egualmente aderire a modelli di Francia, e addestrarsi ad una interpretazione d'essi così chiara, com'è quella che dà peculiare carattere al sepolcro di Roberto. Senza fortuna e senza fama in patria, Giovanni e Pacio dovettero esser di quegli artefici raminghi che movevano a ricerca di lavoro in paesi di provincia; ed è probabile che, movendo da Firenze verso il Sud, ebbero agio di sostar nei siti di quelle vecchie comunità monastiche Francesi, che, dall'Italia centrale, avevano diffuso per tutta la penisola i più schietti modelli del gotico di Francia. Quivi è da cercar la fonte del gotiscismo architettonico dei fratelli fiorentini.

Ma qualche tocco d'influenza nordica — di una occasionale tendenza gotica — è da notare fra le stesse sculture figurate del sepolcro; e non soltanto nell'intensa policromia (solo in parte avanzata) ch'è nel gruppo statuario della Madonna coi santi protettori del defunto e gli angeli assistenti, posto al di sotto dell'ombracolo; ma sopra tutto nelle sculture che riproducono l'imagine funebre — letteralmente funebre — del re. Per chiarire questa tendenza, bisogna innanzi tutto apprendersi alla statua giacente su la tomba primitiva di Roberto. Giovanni e Pacio — se, come io credo, erano in Napoli quando avvenne la morte del Monarca — dovettero personalmente provvedere a trarre l'impronta di quel volto spento, per farsene modello di scultura in marmo. Una siffatta operazione plastica non era certamente di comune usanza nel Trecento: e si potrebbe ammettere che non venisse praticata in morte di Roberto. Ma dobbiamo osservare, tuttavia, che l'ossuta magrezza di quel volto, con le tracce evidenti dell'avvenuta morte, fu riprodotta in questa statua giacente con tanta minutezza di particolari, con tal senso di verità specifica, da far pensare che lo scultore ebbe dinanzi agli occhi la figura stessa del re sopra il suo letto funebre, o l'impronta della sua fattezza facciale nella morte. La statua fu lasciata in condizione di rozzezza sculturale dalla cintola ai piedi — nudi e stecchiti piedi, uscenti da quelle diritte e tubolate pieghe della veste monacale, che dànno qualche deciso tocco aggiuntivo alla rigidezza del cadavere; ma, nella parte superiore del corpo, nella cadaverica testa coronata, noi riconosciamo — per franchezza di modellato, per caldura di lavoro — l'arte del migliore dei due fratelli fiorentini: di quello che, dei due, era il maestro.

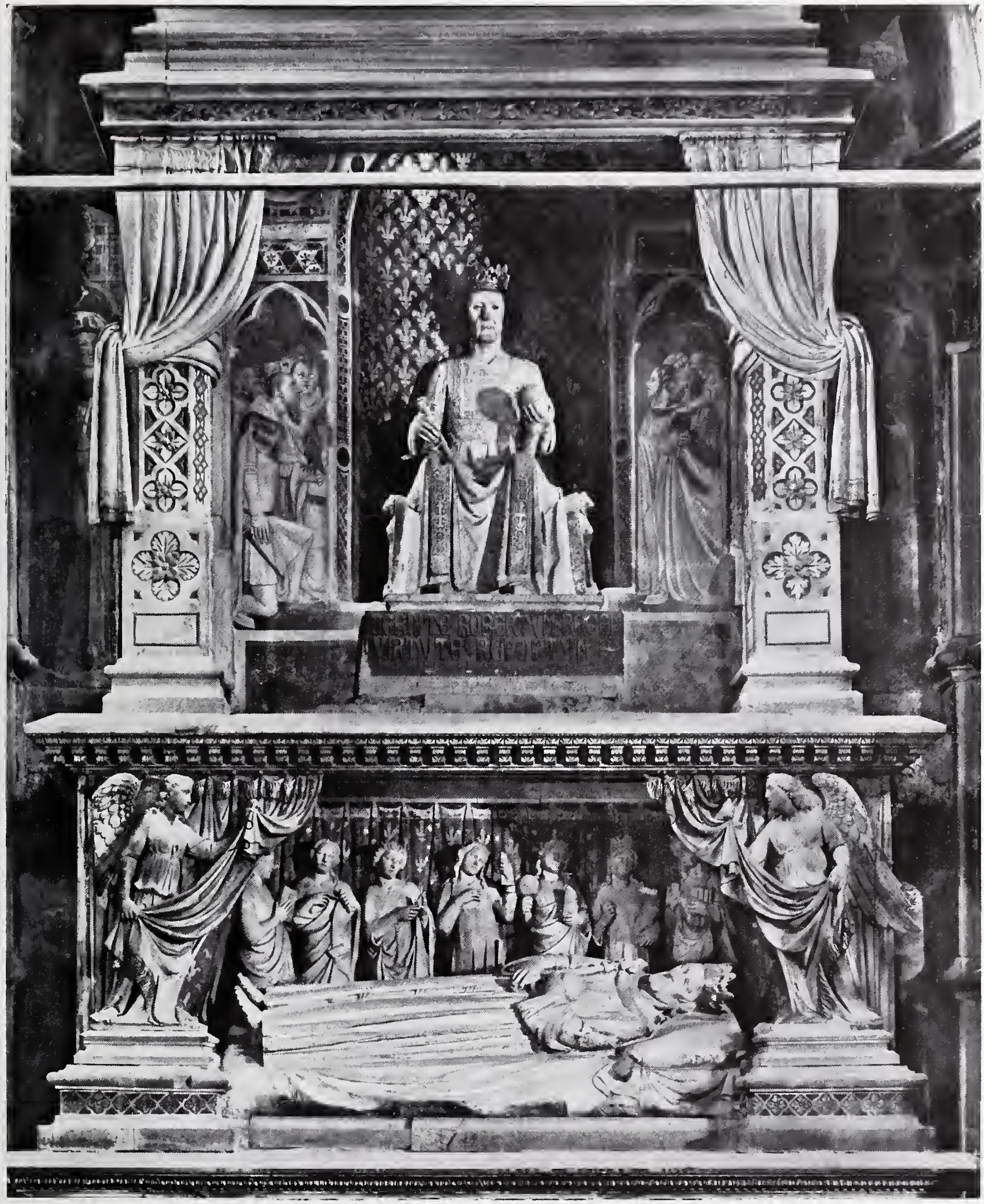
Nelle loro statue di morti distesi su gli avelli, gli scultori del Quattrocento tentarono spesso di fissare la fisica bellezza della morte: quello stato di straordinaria spiritualizzazione della forma umana, che la morte — per un'ora sola, per pochi attimi talvolta — produce nel volto dei cadaveri, come per un istantaneo e lieve lavorio di affinamento e di armonizzazione, dando l'imagine d'una pace ch'è di là dalla vita, illuminata fugacemente di grazia sovrumana. Nel sepolcro del cardinal Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo, Donatello, invece, cercò di fissare nel volto del defunto la fisica tristezza della morte, lo spasimo istantaneo del trapasso; e modellò le labbra così come dovettero essere dischiuse nel momento dell'estremo rantolo. In quella testa reclina sul guanciale, ammiserito da vecchiezza, solcata dal patimento, pare espresso il sonno faticoso della vita tormentato da sogni dolorosi, più che il sonno conclusivamente acquetato della morte. Lo scultore della statua di Roberto, in quella tomba provvisoria, non fu precorritore dei Quattrocentisti — nel senso donatelliano, od in quell'altro senso — e fu sopra tutto lontano dalle consuetudini dei suoi contemporanei, che nei volti dei defunti, andaron cercando le pure linee, le levigate sommarie forme, che meglio si addicevano a figurazioni astratte di calma e di dolcezza. Collocò sul petto del defunto lo scettro regale e il globo, come cose morte,



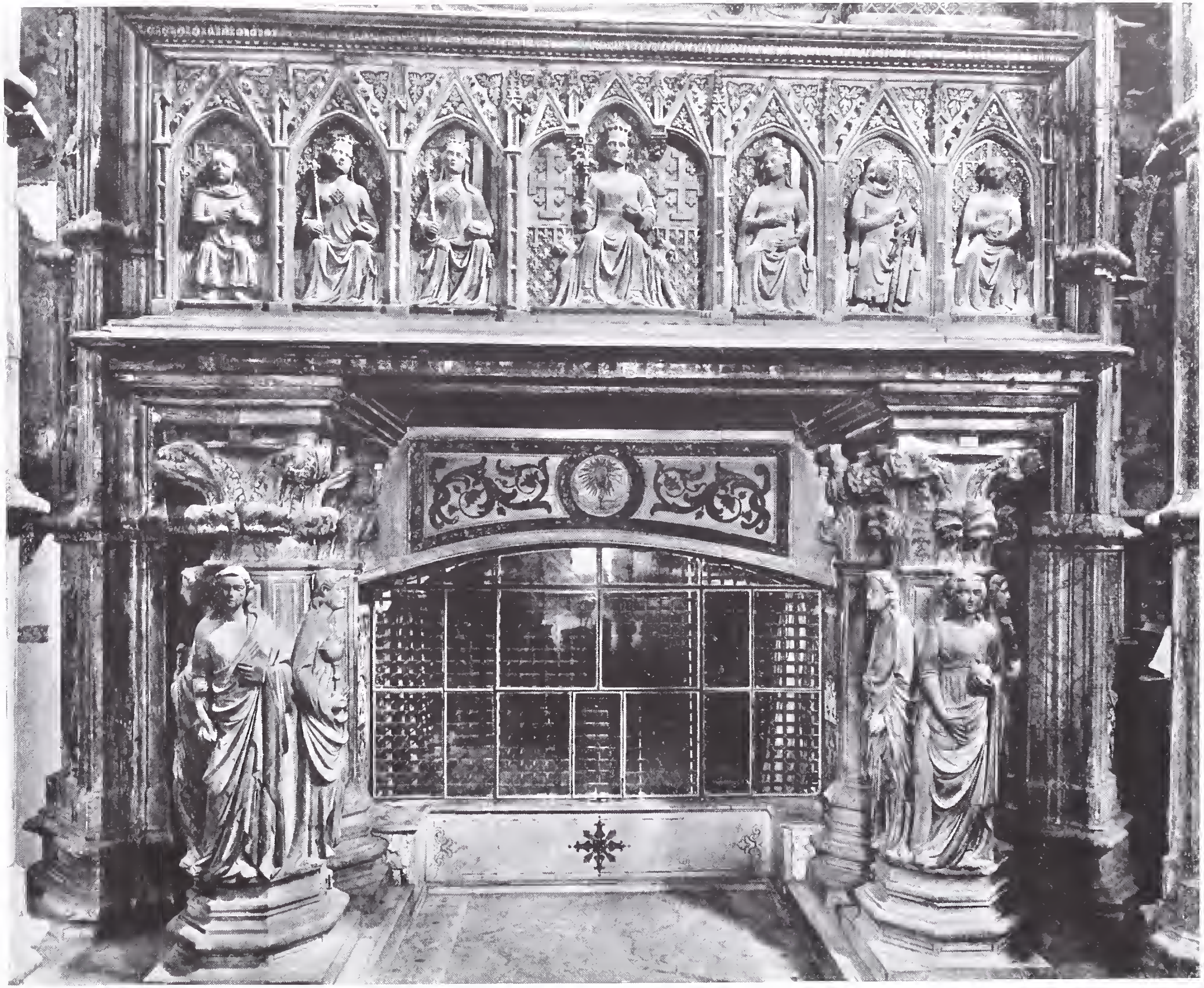
1. GIOVANNI E PACIO DA FIRENZE, TOMBA PRIMITIVA DI ROBERTO D'ANGIÒ, NAPOLI, MONASTERO DI SANTA CHIARA



2. GIOVANNI E PACIO DA FIRENZE. PARTE SUPERIORE DEL MONUMENTO SEPOLCRALE DI ROBERTO D'ANGIÒ
NAPOLI, CHIESA DI SANTA CHIARA



3. GIOVANNI E PACIO DA FIRENZE
ZONA SUPERIORE DEL MONUMENTO SUDDETTO
NAPOLI, CHIESA DI SANTA CHIARA



4. GIOVANNI E PACIO DA FIRENZE
ZONA INFERIORE DEL MONUMENTO SUDDETTO, NAPOLI, CHIESA DI SANTA CHIARA

sotto le mani inerti; calcò sul capo disseccato la grande gigliata corona, e riprodusse nel volto l'ossatura trasparente, le serrate labbra, i rigidi solchi segnati tra le narici e la quadrata prominenza del mento enorme, i profondi cavi orbitali intorno alle palpebre appesantite sopra gli occhi spenti. La potente scultura — scalpellata con larghezza, rilavorata con cura eloquente di minuzie — è espressiva di pura materialità di morte: la pesantezza della pietra; la sorda quiete del sangue rappreso, del cervello che non sogna più; l'inerzia dell'acqua stagnante, innanzi che il moto della putredine si manifesti. Nel monumento sepolcrale del monarca in Santa Chiara, distesa sul sarcofago, quella statua della morte riappare in una copia accortamente eseguita, non dal maestro stesso, ma da suo fratello. Precisa è la riproduzione della testa, ma con qualcosa di più pesto negli occhi, di più duro nei solchi delle guance, di più trito e di più secco nel lavoro. La postura delle braccia è spostata sul torace; le pieghe della coltre funebre son disposte con simmetria diversa; la modellatura di quei tristi piedi denudati è compiuta con forte rilievo di tendini sotto la pelle secca; e la rigidità della copia, condotta con levigata finitezza di lavoro, è, nel caso specifico, perfettamente appropriata alla cercata espressione di rigidezza del cadavere.

Il freddo copista di quella statua primitiva — il fratello di minor valore — fu quello stesso ch'effigiò il monarca sul fronte del sarcofago e nella nicchia superiore della tomba. In colorita pompa araldica sul fronte del sarcofago, il re ci appare seduto sopra un vasto trono, con scettro e globo, ma col suo volto di morto dissecato; e quel volto, più che teschio umano trasparente dalla pelle, sembra un bucranio afflitto di corona regia, infisso sopra un corpo ov' è ancora atteggiamento di vita e di dominio. Nella nicchiasupe riore, la figura statuaria del re seduto in faldistorio, con gli attributi regali sul capo e nelle mani — vestita d'una lunga rabescata tunica, aderente al petto ed alle spalle — ci appare come un cadavere sprofondato a forza nel sediale, mantenuto in bilico. Sul collo altissimo, la maschera funebre ritorna, sommariamente modellata, ma con una dura accentazione nella serratezza delle morte labbra, nei profondi e rigidi solchi che dall'attacco del naso discendono a tagliare la bazza prominente. Per quella sommarietà di modellato, riconosceremmo agevolmente in questa maschera — traverso tratti invecchiatti e stanchi — lo strano volto del re Roberto che Simone Martini delineò nel 1317, se lo scultore macabro, per dare un accento di vita a quella falsata figura di cadavere (o per farla terrificante nella morte), non le avesse dischiuse le palpebre e dipinto le pupille a smalto, fissandole nel vuoto. Un profondo senso d'ironia si coglie da questi cadaveri regali figurati in marmo a fingere la vita, a contraffare le attitudini araldiche della potenza costituita e del dominio! Ma va notato che questa specie d'ironia, queste imagini grottesche, questa curiosa apprensione all'impronta d'un volto devastato dal patimento e dal trapasso, questa aderenza della scultura alla materialità della morte, alla miseria del corpo che nella morte si

palesa, sono elementi alieni al carattere italiano, estranei allo spirito dell'arte nostra. Sono elementi, invece, d'uno spirito medievale che in Italia non profondò radici, ma si fissò, maturò nel Settentrione originario e v'ebbe le varie sue fortune. Era esso l'eccitatore di quel persistente senso del macabro e del grottesco, che, nell'arte dell'Europa centrale, s'ebbe così larga varietà di forme; e serpeggiando in quella sottocorrente di reviviscenze medievali, che nella scultura francese si palesa a tratti sotto il velame di rinnovate forme, giungeva a guidar la mano di Germain Pilon allorchè modellava in marmo i cadaveri nudi di Enrico II e di Caterina dei Medici, abbandonati sul lenzuolo funebre nella loro tomba a Saint Denis. Ma per opera di Ligier Richier — nella strana tomba di Robert de Châlons a Bar le Duc — esso aveva di già raggiunto la sua più cruda e violenta affermazione: poi che quivi la statua del defunto dissepolto — già logoro e roso nella carne — si rizza terribile e grottesca su l'avello, a sollevare l'intatto cuore in una mano per offrirlo a Dio!

Se noi dunque vogliamo chiarire a noi stessi il tipo di scultura funeraria attuato dal migliore dei Bertini da Firenze nella tomba primitiva di Roberto, e la tendenza palesata nelle sculture grottesche del fratello, dobbiamo connetter tali forme al loro gusto esotico di costruttori, al carattere gotico-francese della loro architettura sepolcrale. Ma nelle altre sculture della monumentale tomba del re — tra l'inquadratura gotica e la decorazione araldica — sorride la più pura grazia figurata di Toscana. Lo scultore che modellò con suggestiva forza la statua del morto re su la sua tomba primitiva, fu quello stesso che diè vita alle più dolci e delicate sculture del fastoso monumento: otto statue di santi e di profeti nelle nicchie dei pilastri, le imagini di Carlo di Calabria e di Maria di Valois sul fronte del sarcofago, gli angeli alati che schiudono il velario della stanza funebre, le Arti Liberali (tranne la prima e l'ultima) che vegliano la salma del monarca, le Virtù cardinali e teologali addossate ai pilastri dell'avello. Simboli rigidi e severi, queste figure di virtù s'ingentiliscono per una rara grazia feminile modellata nella severità dei loro volti: fredde e pure, tuttavia, come i freddi e puri pensieri claustrali pietrificati in esse. Ma, nella presenza immediata della morte, tra le mutevoli penombre della stanza funebre, le Arti Liberali si scuotono da quella rigidità di simboli, si umanizzano in espressioni concordi di accorata dolcezza.





DIE KLOSTERNEUBURGER MADONNA

VON RICHARD ERNST

Es sind uns in der Erforschung, ja auch in der bloßen Bekanntmachung ihrer mittelalterlichen Bildhauerkunst die meisten deutschen Landschaften, sind Franzosen und Italiener uns weit voraus. Nur für die Spätgotik sind im engeren österreichischen Alpengebiet seit langem einige fruchtbare Erschließungen erfolgt. Die Schwierigkeit einer stilkritischen Zusammenfassung der Denkmäler Wiens und Niederösterreichs sind allerdings größer als in irgendeiner anderen österreichischen oder deutschen Landschaft. Die gotische Wiener Plastik schuf Generation für Generation Werke von größter künstlerischer Bedeutung. Aber einerseits sind sie vielfach so persönlicher Art, daß sie sich nicht leicht ins Allgemein-Stilistische ihrer Zeit einfügen lassen, anderseits scheinen ihr jene stetigen Abwandlungen lokaler Tradition zu fehlen, die die Forschung in jedem Zentrum alter Kunst vorauszusetzen und zu suchen pflegt. So stehen heute die besten Bildwerke der Wiener Vergangenheit im Mittelalter noch als Rätsel vor uns.

Von den bekannten Werken gotischer Plastik Wiens ist alles gebunden an die Bauhütten von St. Stephan und der anderen großen Kirchen, ohne daß bisher diese Werke kunstgeschichtlich ihre feste Einreihung hätten finden können. In den Irrgarten des reichen Denkmälerschatzes ist man — abgesehen von der Führerliteratur — nur selten eingedrungen.[1] Erst durch Hans Tietzes treffliches kleines Handbuch der Kunstgeschichte Wiens[2] ist eine vorläufige Ordnung in den großen Denkmälerbestand gebracht worden. Eine große Zahl vorbereitender Aufnahmen, die Tietze für die österreichische Kunsttopographie von schwer zugänglichen Stücken des Domes, von der Kirche Maria am Gestade usw. hat herstellen lassen, ermöglicht ein allmähliches Zurechttasten in dem an hochbedeutenden Werken so reichen Bestand der Wiener Domplastik. Ernst Garger hat in einer vorbildlichen aufschlußreichen Studie zwei Statuen der Wehinger Kapelle von Klosterneuburg, charaktervolle Stücke von der Wende des 14. Jahrhunderts, bekanntgemacht.[3] Jüngst hat Franz Kießlinger mit einer als Anthologie »Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich« gedachten Zusammenstellung manches unbekannte Stück zutage gefördert.[4]

Einiges Licht auf die niederösterreichische und Wiener Plastik der Hochgotik wirft ein in Vergessenheit und in Versteck geratenes Kultbild des Stiftes Klosterneuburg, das mir

[1] Im 18. Jahrhundert hat der Benediktiner Herrgott in seiner »Pinacotheca Principum Austriae etc.« (III. Teil seiner »Monumenta Augustae Domus Austriae«, Freiburg i. B. 1760) die Stifterstatuen des Domes in Stichen reproduziert; nach Herrgotts Tod hat der Abt von S. Blasien den IV. Teil dieser monumenta herausgegeben, die »Taphographia Principum Austriae« (S. Blasien, 1772) mit kunstgeschichtlich wichtigem Material von den Herzogsgräbern. Im 19. Jahrhundert haben die Mitteilungen des Wiener Altertumsvereines von 1854 diese Statuen wieder in Erinnerung gebracht. [2] Berühmte Kunststätten, Band 67, Leipzig 1918. [3] „Zwei gotische Statuen in Klosterneuburg". Kunst und Kunsthandwerk 1921 (XXIV), Heft 5 und 6, S. 106ff. [4] „Zur gotischen Plastik in Österreich". Wien, Krystall-Verlag, 1923.

durch die Freundschaft des verdienstvollen Kustoden der Stiftssammlungen, Professor Doktor Wolfgang Pauker, zugänglich gemacht worden ist; es wird demnächst in das neue Stiftsmuseum überführt werden,[1] dessen Ordnung und Aufstellung nicht das geringste Verdienst Wolfgang Paukers um Kunstwissenschaft und Kunstpflege ist.

DIE MADONNA

Eine lebensgroße Gruppe aus Kalkstein, großzügig geschnitten und sorgfältig geglättet, mit alter Bemalung im Karnat und Resten einer alten farbigen Fassung des Gewandes. Eine thronende Madonna, das Kind am Schoß. Trotz der Zerstörungen ist das Motiv ziemlich klar erkennbar: das Kind steht fröhlich bewegt da, von der Mutter mit der Linken umfaßt. Die Armgeste des Kindes ist nicht mehr sicher zu deuten.

Die Madonnendarstellung des Mittelalters war aus hochklassischen und spätantiken Motiven erwachsen. Das frühromanische Madonnenbild gewinnt dazu aus byzantinischen Anregungen die Strenge einer fast symbolischen Darstellung unnahbarer Majestät. Im 12. Jahrhundert war dann die Muttergottes immer mehr nach abendländischen Vorstellungen des wirklichen Daseins gebildet worden, als Fürstin mit Krone und Zepter, und allmählich zur innerlich hohen Frau vermenschlicht. Die Marienidee der milden, der Erde entsprossenen Himmelskönigin, der besorgten gnadenreichen Mutter stammt erst aus dem 13. Jahrhundert.

Vorderansicht. In der jungen Muttergottes von Klosterneuburg ist mittelalterliches Majestäts- und Frauenideal vereinigt. Wie Früh- und Hochgotik in der Plastik feierliche Gestalten zu bilden pflegt: ein schlanker, lebensvoller Körper in dem mächtigen Faltenrahmen eines weiten Mantels, das knappanliegende Gewand durch einen Gürtel zu feinem Gefältel gespannt. Scharf ist der Leib abgesetzt von seiner großdekorativen Umrahmung; der Unterteil des Mantels wird zum reichgegliederten Sockel eines — von vorne gesehen — sehr vertikalen Aufbaues. In leichten steilen Kurven, aber doch als Masse gerade aufsteigend, die Körper des Kindes und der Mutter, in scharfer vertikaler Gliederung die Mantelmasse des Sockels; eine begleitende Verstärkung dieser Akzente durch die seitwärts am Thron herabfallenden Faltenzüge. Aber diese Vertikalkomposition ist von geschmeidigen Kurven um- und durchzogen, einerseits durch die Biegungen der Leiber und durch die Neigung des Kopfes, anderseits durch das Schleiertuch und den Überwurf des Mantelendes, die als Parallelkurven über Brust und Schoß laufen.

Ansicht von links. Eine Plastik von ausgeprägt räumlicher Fassung gibt von vorne allein gesehen ein unvollständiges Bild, ja sie kann sogar ein irreführendes Bild ergeben. Sie will umschritten werden, nicht wie ein Gemälde oder Relief als einseitige Festlegung angeschaut sein. Aber auch eine rundplastisch gebildete Figur oder Figurengruppe kann

[1] Während der Drucklegung dieser Abhandlung ist die Übertragung ins Stiftsmuseum erfolgt.





eine bloß materiell-räumliche Gestaltung einer an sich einseitigen Bildvorstellung sein; dagegen dem Bildhauer der Klosterneuburger Gruppe ging es um das Problem der Bindung einer ganzen Reihe von kontrastreichen plastischen Vorstellungen des Motivs zu einer Einheit. Hier ist die Vorderseite nicht wichtiger als jede andere, sie bleibt bloß Fragment, solange die anderen nicht mitgesehen sind.

Von der Seite gesehen kommt in die feierliche Ruhe der Gruppe lebendige Bewegung; die typische gotische Schwingung erscheint hier als persönliche Gebärde. Das Kind in lebhafter Schrittstellung. Ein geradezu pathetischer Aufbau: Oberkörper und Mantel in der Silhouette wie eine Pyramide, aber darin diese Kontraste: der Mantel wie ein weites Gehäuse, der ausgebogene Leib abgehoben vom zurückfließenden Mantelrücken, in feierlicher Umrahmung das Haupt, die Schleierfalten am Haupt zu Strahlen gelegt, in Kurvenläufen über die Brust fortgeführt.

Der Mantel läuft in großer Bewegung am Arm entlang, die große Mantelkurve am Schoß fließt in einem schönen Fall herunter, von den starreren Vertikalen der Vorderseite aber sieht man nur winklige Unterbrechungen und Diagonalen.

Ansicht von rechts: Wie von links gesehen der Leib der Hauptfigur sich in ausdrucksvoller Kurve aus der Mittelachse biegt, so tritt mit ebenso beherrschender Kurve nun das Kind hervor; das Kind wird zum Kern der Komposition. Die Kurvenrichtung ist gewechselt, sie schneidet die alte in Kontrasten von außerordentlichem Reiz. Der Kindeskörper, seine Basis (das linke Knie der Mutter) und abwärts die diagonale Führung der monumentalen Falten des Frauenmantels verwachsen zu einer rhythmisch bewegten Hauptrichtung, durchzogen von dem Zickzackrelief kürzerer Winkelfalten.

Die gleichmäßige Komposition der Vorderseite ist einer seitwärts einseitig bewegten gewichen, durch eine kraftvolle Zackenbewegung verbunden von Knie zu Knie, vom Knie zum Sitz; der Zackenlauf wird leicht wiederholt durch das übergeschlagene Mantelende.

Im Kontrast zum großen Bewegungsmotiv die ruhige Masse des übrigen Steins, die konträr laufende ruhige Kurve der Rückensilhouette der Muttergottes, der rechtwinklig einschneidende Arm, der einst das Kind umfangen hielt, und der dazu parallel geführte, ebenfalls verlorene rechte. Der Rhythmus verschärft durch den Achteckschnitt der Basis, deren Kanten gewisse Teilungen im Rhythmus wiederholen.

Seitenansicht. Mehr von rückwärts gesehen eine feierliche Ruhe, die die Bewegtheit des vorigen Bildes kaum ahnen ließ, von einer überwältigenden Klarheit, wie ein hochklassisches Götterbild der griechischen Kunst. In den Fältelungen und Ziersäumen von dem dekorativen Reiz archaischer Arbeiten.

Ein breiterer Gruppenaufbau, der einst noch breiter wirkte durch den horizontal quer durchlangenden Arm der Muttergottes; ihre Hand lag an der Hüfte des Kindes auf.

Dieser klassische Aufbau vermeidet das Pathos schattenreicher Mantelklüfte und Faltenschluchten mit scharfen Graten und breiten Kämmen. Über die einfache Schlichtung des großen Mantels fließen leichte Falten von der Schulter einige zierliche vertikale Streifen, vom Mantelrücken gegen Schoß und Kind zu einige leichte Wellen; nur unterhalb des Kindes ein stärkeres Relief mit akzentuiertem Faltenknick, eingezwängt in die weichen Steilfalten, die da zu Boden gehen. Ein leises ornamentales Spiel bringt die Führung der Schleiersäume; der Schleier ist ein doppeltgelegtes langes und schmales Tuch, dessen gekräuselte Ziersäume in drei Linien hintereinander anmutig um Brust und Schulter laufen.

Die steile Silhouette des Rückens ist in wohlerwogener Komposition in die Steilkantenlinien des Throngestühles übergeleitet. Dieses Gestühle ist ein sehr reiches Möbel mit gotischen Blendarkaden, die Arkadenreihe oben und unten von breiten Gesimsen eingefaßt, die Gesimse mit einer sehr einfachen, wirksamen Ornamentierung: flachgehöhlte Mulden zu fünfen geordnet, wie sie im Mobiliar auf den Tafelbildern des 14. Jahrhunderts erscheinen und wie sie schon am Verduner Altar von Klosterneuburg auf den äußeren Rahmen des Emailwerkes zu finden sind. Also eine steinerne Prunkbank, deren Polster in der Silhouette wie ein gekehltes Steinrippenprofil wirkt.

Rückenansicht. Die thronende Madonna war bis dahin in der Monumentalplastik architekturgebunden, sei es im Bau, sei es als losgelöstes Stück im architektonisch gebildeten Gestühl, das sonst den Hintergrund der sitzenden Madonna bildet, wobei naturgemäß eine sorgfältigere Durchbildung der Rückseite entfällt. Die Klosterneuburger Gruppe aber hat diese mit aller Sorgfalt ausgearbeitet, gegliedert durch einige flache Längszüge des Mantels und durch die dekorative Führung des Kopftuches.

Würden nicht schon die bisherigen Aufnahmen dartun, daß wir es mit dem seltenen Fall einer hochgotischen Freiplastik zu tun haben, so würde es wohl erwiesen durch die Darstellung auf der Rückseite des Sockels, wo der Stifter des Gnadenbildes steht, angetan mit Kasula und Pontifikalinsignien, Infel und Stab.

Stifter pflegten sich im Mittelalter nicht zu verstecken, im Gegenteil, recht eindringlich lassen sie sich Gott und dem Beschauer empfehlen. Auch dieser hier hat sein Bild sicher an keiner Stelle anbringen lassen, die den Blicken entzogen war. Wir kommen auf den Stifter noch zurück. Jetzt stellen wir fest: Die Gruppe ist in unserem Land die erste monumentale Rund- und Freiplastik im modernen Sinne.

Mit diesen fünf Ansichten ist der Reichtum an so genial verbundenen Kontrasten nicht erschöpft, die sich da nicht etwa aus Zufälligkeiten der Verschiebung bei Veränderung des Standpunkts ergeben, sondern diese Gegensätze sind Hauptelemente der Komposition.

Das Haupt der Madonna. Von dem Kanon französischer und deutscher Köpfe der gleichen Zeit weicht der Klosterneuburger durch seine runde, vollwangige Form ab wie

übrigens in Wien vorher schon die Köpfe der Hauptstücke im Stephansdom, Mutter Anna und Anna selbdritt. Weitgeöffnete Augen unter hoch- und weitgezogenen Augenbrauenbogen; die Augen vorgewölbt und so betont, daß sie an ein homerisches Schönheitsideal erinnern. Volle, aber muskulöse Wangen mit archaisch-gespitztem Mund und kräftig betontem rundem Kinn. In dem stark unterschnittenen Rahmen üppiger Lockenspiralen.
In der Aufnahme sind am rechten Arm der Madonna Farbreste sichtbar. Die Madonna war einst bemalt: unversehrt erhalten von der alten Farbe ist nur das lichtrosa Karnat im Antlitz der Jungfrau, die dunkelbraunen Augensterne, das goldene Haar. Sonst läßt sich aus den kleinen Resten der ehemaligen Fassung noch feststellen: goldene Säume am unbemalten Schleier und am zinnoberroten Kleid, über dem Rot an etlichen Stellen auch Reste einer späteren Silberfassung. Auf der Rückseite findet man auf der linken Schmalseite des Throngestühls noch Spuren von Vergoldung über einer Kreidegrundierung mit Bolus.

Das Klosterneuburger Siegel von 1255.[1] Das ältere Marienideal — der Mitte des 13. Jahrhunderts und noch seines dritten Viertels — hat sich zu Klosterneuburg in der Miniaturplastik seines Konventsiegels erhalten. Es tritt in den uns bekannten Urkunden zum erstenmal 1255 auf und dürfte kaum viel früher entstanden sein. Für seinen Stil charakteristisch ist die streng-feierliche Haltung, wenig gemildert durch das Neigen des Hauptes, verstärkt dagegen in der starren Symmetrie der Faltung seiner Manteldraperie. Die ersten Anzeichen der neuen Marienauffassung ein genrehaftes Motiv: das Kind spielt mit dem Apfel.
Das gleiche Motiv, aber schon von der Jahrhundertwende, im Seitenstettner Konventsiegel: lockerer, innerlich bewegter, bewegter in der Form, fröhlicher und demgemäß statt einer feierlich starren Draperie eine sehr lebendige Bildung mit bewegten unsymmetrischen Faltenbrüchen. Schon aus den fröhlich geschwungenen oder vielmehr ausgelassen emporgeworfenen Weihrauchfässern der Engelbürschlein weht ein neuer Geist.
Suchen wir Vergleichsmaterial aus der Monumentalplastik, mit genaueren zeitlichen Bestimmungen, als feste, bekannte Punkte zur Datierung unseres Denkmals, so müssen wir den ganz unerforschten südostdeutschen Kreis vorläufig verlassen und zunächst aus dem überall so furchtbar dezimierten Skulpturenbestand der deutschen Frühgotik Hilfe suchen.
Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts ist zu Frauenrot im Fränkischen, wo kurz vorher das großartige Hochgrab des Grafen Otto v. Bodenloben und seiner Gemahlin

[1] Siehe Bertold Czernik, Das Stift Klosterneuburg und seine Pfarreien. Wien, 1914.

geschaffen war, die Sandsteingruppe der thronenden Madonna entstanden, die heute in dem Dorfe Lauter bei Kissingen steht,[1] in der Gestaltung archaischer als unsere Klosterneuburger Madonna, aber schon voll jenes neuen mystischen Geistes, der uns als edelste Frucht mittelalterlichen Denkens und Gefühlslebens erscheint. In einer kubischen Gestaltung, wie die archaische Plastik aller Bildhauerkulturen; vom Kubus in der Hauptsache nur ein Viertel vorne oben weggenommen. Mit viel Achtung auf einen großzügigen Rhythmus und auf monumentale Haltung. Von der Seite gesehen ist es wohl eine andere Ansicht, aber kein anderes Bild, nur eine kleine Variation des körperlich-plastisch gleichförmig, in einem Sinn gedachten Werkes. Die Figur zu Lauter gehört, wie erwähnt, ins letzte Viertel des 13. Jahrhunderts.

Ihren geistigen Gehalt, ihre kubische Grundform, die aus der Grundform gewonnene Lösung nehmen wir als Anhaltspunkte zur Bestimmung einiger Wiener Denkmäler; sie gehören dem mit der Madonna von Frauenrot dort eingeleiteten neuen Kult und seiner charakteristischen Gestaltung an der Wende des 13. Jahrhunderts an. Es sind die beiden Sitzfiguren der Maria und der Anna selbdritt im Nordchor des Wiener Domes. Nur wissen wir nicht, wann diese Gestaltungswelle nach Österreich gelangt ist; wir müssen mit der Möglichkeit rechnen, daß die Figuren (und die ganze Chorbesetzung) etwas später entstanden sind, vielleicht also im Verlauf des ersten Jahrhundertviertels.

Beide Statuen gehören in der Wucht ihrer kubischen Form jener Phase der frühen Gotik an, die durch die Madonna von Lauter repräsentiert wird. Wohl einiges überhöht — und das ist das Ergebnis der vordrängenden Gotik —, auch schärfer und klarer im Kurvenzug von oben nach unten, bestimmter und großzügiger in den einfachen Kontrasten der Steildiagonalen, und im ganzen monumentaler und einfacher als die Statue zu Lauter.

Als Dokument derselben Schule ein drittes Hauptwerk der Wiener Frühgotik: die Anna selbdritt im Historischen Museum der Stadt Wien; sie ist zugleich ein Beispiel der Weiterentwicklung auf eine rhythmisch schärfer geschnittene Monumentalität.

Der Klosterneuburger Madonna näher an Großzügigkeit und mit ihr zeitlich übereinstimmend ist die Dienstbotenmadonna in der Barbarakapelle zu St. Stephan. Eine lebensgroße Figur, deren Bedeutung und sogar deren Material infolge ihres dicken Ölanstrichs verkannt worden ist. Jetzt ist die Statue sorgfältig freigelegt worden[2]: eine Kalksteingruppe ohne die Politur, die die meisten Kalksteinarbeiten zu ihrer Vollendung mit Bleiglätte erfahren haben; von der ursprünglichen farbigen Fassung ist nur sehr wenig erhalten; es war die traditionelle von Rot, Blau und Gold. Ein lichtrosa Karnat nur in

[1] Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern. Unterfranken. Dr. Karl Gröber, Bez.-Amt Kissingen. Tafel IV, V und VI; beziehungsweise VIII, IX und X. [2] Dank dem Interesse einer Wiener Kunstfreundin, Frau Mathilde Heller, konnte die Restaurierung der Gruppe für diese Studie durchgeführt werden.





Spuren erkennbar, ebenso die Haarvergoldung. Die rechte Hand der Madonna in der Barockzeit ergänzt, das linke Ärmchen erst vor einigen Jahren abgebrochen, verloren und nach dem alten Zustand ergänzt. Die rechte (barocke) Hand der Madonna war ursprünglich wohl mehr gesenkt und hat somit einstens die große Transversalfalte des Mantels nicht gekreuzt. Den Schwung der Körperhaltung begleiten zwei Hauptbewegungen in der Drapierung: die große Kurve, die die linke Seite der Gruppe umschließt, zunächst als breitgespanntes Kopftuch zur Armbeuge, um das Kind herum führt und von da an als Hauptdiagonalfalte des Mantels zu Boden läuft; dann der mächtige schüsselartige Bogen, der sich zwischen den Armen spannt. In der linken Armbeuge ist der vorne doppelt gelegte Mantel dementsprechend geschürzt; ein Mantelbauschen dient als Sitzpolster des Kindes; von da laufen die zwei großen Längsfalten nieder, deren ungewöhnlich hohe Kammstege eine breitgeführte tiefe Bahn einschließen. Eine solche schluchtartige Ausschachtung in der Mantel- und Kleidschlichtung wiederholt sich anschließend gegen den rechten Fuß. Tief unterschnitten ist der Stein zwischen den Saumkurven, die vom rechten Arm herunterfallen. Die mächtigen Ausladungen der Figur waren einst noch wirksamer. Die Statue war vollrund gearbeitet. Später, anläßlich ihrer Überführung in die Barbarakapelle — nach der ad hoc geschaffenen Sockelsäule im 16. Jahrhundert — hat man ihren Rücken weggemeißelt, so wie man einen Dienst der gotischen Blendarkade wegschlagen mußte, um sie auf die Säule stellen zu können.

Sie steht mit einem grandiosen Schwung, der seine stärksten Akzente von rechts bekommt. Von da betrachtet hat sie etwas von dem hohen Pathos des 13. Jahrhunderts. Wie die Klosterneuburger Madonna ist sie nicht allein auf orthogonale Frontansicht bedacht, sondern mit einer geradezu klassischen Herausarbeitung auf gegensätzliche Bildwirkungen harmonisch geschlossener Kontraste.

Es ist — nur am Faltenwurf verglichen — der Stil der Kölner Domapostel, die um 1320 enstanden sind. Der Wiener Meister gibt mehr sinnliche, vollkörperliche Formung. So scharf betonten Diagonalzug hoher Faltengänge mit ihren weichen Kammrücken und ihren breiten tiefgeschachteten Bahnen trifft man häufig am Anfang des 14. Jahrhunderts, zum Beispiel an den Engeln am Haupttor der Martinskirche zu Laon.[1] — Im Regensburger Niedermünster hat die Dienstbotenmadonna bald eine Replik erhalten,[2] in Wien selbst durch die Statue am Portalanbau der Minoritenkirche.[3]

Die erwähnten Statuen des Nordchors stehen dagegen, wie gesagt, stilistisch näher der älteren Generation. Die Dienstbotenmadonna gehört der neueren Generation an, die sich mit dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts manifestiert.

[1] Vitry-Brière, Documents de la sculpture de France au moyen âge. Tafel LXXXIII. [2] Abb. bei Beenken, Süddeutsche Steinmadonnen um 1300. Cicerone 1924, Heft 2. Beenken setzt die Regensburger Statue ins zweite Jahrzehnt. [3] Abbildung bei Kießlinger, a. a. O., Tafel 24.

Frühgotische Denkmäler von Qualität sind auch heute noch für jede deutsche Kunststätte eine kostbare Seltenheit. Es stellt sich heraus, daß Wien mehr aufzuweisen hat, als man früher annehmen konnte. Der Bestand vermehrt sich immer noch: an einem Platz, wo dergleichen nicht erwartet werden sollte, in der Gipssammlung der Akademie der bildenden Künste, steht der Torso einer lebensgroßen weiblichen Gewandstatue, der zum Besten gehört, was uns aus der Wende des 13. Jahrhunderts geblieben ist. Die Sandsteinstatue wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei Grabungen an der Stelle des ehemaligen Bürgerspitals gefunden und damals auf Veranlassung Professor Kuppelwiesers in die Akademie überführt. Ikonographisch ist die Figur noch nicht zu deuten, weitere Untersuchungen behalte ich mir vor. Einen unmittelbaren Schulzusammenhang zwischen diesem Stück und der Dienstbotenmadonna anzunehmen, wäre vielleicht voreilig. Aber der Akademietorso dient zur Erklärung der Domfigur in der Vitalität seiner Form, in der großzügigen, klaren Teilung der Draperie, in seiner Auswertung des Kontraposts. Im Wesen der gotischen Schwingung mit der Hüfte als Angelpunkt liegt der Ansatz zum plastischen Herausarbeiten des Unterleibes; in Wirklichkeit aber ist es selten dazu gekommen (in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts; im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts ist es ja häufiger), auch dann, wenn die Biegung nicht nur in der Ansichtsebene, sondern gleichzeitig nach vorn verläuft. Beim Akademietorso ist die Bauchpartie nun wirklich plastisch herausgearbeitet, und zwar so stark, daß der Eindruck der Figur dadurch bestimmt wird. Was die Figur mit der Dienstbotenmadonna bereits verbindet, ist, wie gesagt, die ungewöhnlich klare und großzügige Draperie. Nur ist sie am Torso noch einfacher; sie arbeitet im wesentlichen mit einer kleineren und zwei großen exzentrischen Hängequerfalten und den starken, mehrfach unterstrichenen Steildiagonalen. Im Vergleich dazu ist die Draperie der Dienstbotenmadonna erheblich differenzierter. Formgeschichtlich wächst diese über die Statue vom Bürgerspital auch noch hinaus durch ihre Vereinigung verschiedener Bewegungscharaktere für Vorder- und Seitenansichten, einem bildhauerischen Problem, das an der Gruppe der Mutter Mariä im Nordchor des Domes zuerst in der Wiener Plastik eingesetzt und dann in der Klosterneuburger Madonna seine reichste und großartigste Lösung gefunden hat.

Die Datierung der vorhin genannten Nordchorstatuen wird sich aber noch ergeben aus der Ansetzung der Klosterneuburger Madonna selbst. Sind sie nun Vorläufer oder sind sie Alterswerke konservativer Meister, die von den Schöpfern der Dienstbotenmadonna und der Klosterneuburger überholt worden sind? Ihrer hohen Qualität nach können jene älteren Werke von St. Stephan keineswegs von Bildhauern stammen, die hinter ihrer Zeit nachhinkten. Sie halten allen Vergleich mit deutschen und französischen Denkmälern ähnlicher Gestaltung (nach Thema und Form) der gleichen Zeit aus (in Frankreich sind Statuen solcher kubischen Monumentalität um 1300 nur vereinzelt, zum Beispiel die



OBEN: KONVENTSIEGEL VON ZWETTL / UNTEN: SIEGEL DES PROPSTES STEPHAN VON SIERNDORF / MITTE: SIEGEL DES PROPSTES HADMAR



ÖSTERREICHISCHE KONVENTSIEGEL:
LINKS: LILIENFELD; DARUNTER: SEITENSTETTEN / MITTE: SÄUSENSTEIN; DARUNTER: HEILIGENKREUZ / RECHTS: KLOSTERNEUBURG; DARUNTER: ENGELZELL

Madonna von Troyes).[1] In ungefähr gleichzeitliche Stufe dürfte die schlankere Madonna der Abtei von Coulomb im Louvre[2] gehören, von Vitry-Brière an den Anfang des 14. Jahrhunderts gesetzt.

Die Besonderheit des Klosterneuburger Meisters wäre aus diesen Gruppen, auch aus all ihren hierübersprungenen Seitenstücken und Verwandtschaften allein nicht zu erklären. Die neue Generation, die jungen gotischen Bildhauer des frühen 14. Jahrhunderts haben einen Teil ihrer Studien- oder Wanderjahre an den — schon was Umfang und Intensität ihres Betriebes betrifft — größten Bildhauerwerkstätten der abendländischen Kunstgeschichte zugebracht, an den französischen Kathedralen.

Immer noch sind es die einst revolutionären Neugestaltungen der französischen Gotik, vor allem Reims, Amiens und Paris, die die jungen deutschen Bildhauer der Hochgotik auf die Wanderschaft nach Frankreich ziehen. So finden wir auch für die Wiener Plastik unmittelbare Vorstufen in Frankreich, ja sogar erkennbare Anlehnungen an französische Werke. Ein erhaltengebliebenes Stück aus dem Kreis, dem die stärkste Einwirkung auf den Meister der Klosterneuburger Madonna zuzuschreiben ist, vielleicht das unmittelbare Vorbild selbst, sehen wir in der Steinmadonna der Frauenkapelle zu St. Germer.

Die Klosterneuburger Madonna zeigt nicht nur dasselbe Motiv, sie zeigt auch gleichgerichtete formale Absicht auf die fast barocken Kontraste des schattenreichen Hochreliefs, auf den Kontrast zwischen dem einfachen Schwung des Oberkörpers zu seiner Umrahmung und zu der schweren reichgegliederten Basis in dem üppigen Mantelwurf über der Frontalstellung der Füße.

Der Typ der thronenden Maria von St. Germer und Klosterneuburg ist formal vorbereitet in zahlreichen Sitzfiguren der Kathedralplastik Nordfrankreichs. Herausgegriffene Beispiele: In Amiens: die Gewändefiguren an den Bogenläufen des westlichen Hauptportals, die Propheten unter dem Tympanonrelief am rechten Tor des Hauptportals. In Reims: besonders die sitzenden Propheten am südlichen Querschiff. Ferner die freiplastikartigen Musikerstatuetten an der maison des musiciens in Reims.

Keine der großen französischen Bauhütten zeigt in ihren Bildwerken die Gleichförmigkeit etwa einer Werkstatt oder eine bei aller Großartigkeit etwa monotone Generation, sondern sie hat zu Reims, zu Amiens, in Paris an Notre Dame und etwas später an der Palastkapelle die größten Gegensätze von Konservativen und Modernen verschiedener Richtungen vereinigt.

Die Madonna von St. Germer und somit die Klosterneuburger Muttergottes sind nicht denkbar ohne Reims, Amiens und die St. Chapelle zu Paris. Der Skulpturenschatz der St. Chapelle zeigt in der schärfsten Prägnanz das künstlerische Programm der französischen

[1] Phot. Prof. Hamann (Stoedtner, Nr. 59446). [2] a. a. O., Tafel LXXXXIII und bei Walsdorf, Kirchliche figurale Bildhauerarbeiten.

Bildhauergeneration im zweiten und dritten Viertel des 13. Jahrhunderts. Es beruht auf einer Verschmelzung mit der antiken Kultur, einer Renaissance der Plastik der Griechen und Römer, in genau demselben Sinne wie im 16. Jahrhundert. Geistig war das vorbereitet (was dem Laien auch heute noch nicht genug geläufig ist) durch die das ganze frühe und hohe Mittelalter andauernde Einwirkung antiken Geistes, der griechischen und römischen Philosophen, Dichter und Historiker; alle Wissenschaft des Mittelalters war bezogen aus der antiken Kultur. Frankreich aber war noch voll Denkmäler seiner römischen Vergangenheit; in der Kaiserzeit war es vielleicht mehr als alle Gegenden des alten Weltreiches erfüllt mit den Werken der römischen Kopistenateliers, die die alte Kunst von ihren archaischen Anfängen bis zu den Ausläufern des Hellenismus verbreitet hatten. Es ist die Entwicklung der früh- und hochgotischen Plastik Frankreichs ohne das Programm eines klassisch-antiken Kunstzieles gar nicht denkbar. Vorbildlich waren ihr nach und nach Denkmäler der gesamten antiken Skulptur geworden, also aus Epochen von großer Verschiedenheit untereinander.

Zur Verdeutlichung seien zwei extreme Beispiele herausgegriffen: an St. Chapelle zu Paris in der überzeugendsten Weise der Stil des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts, in le Mans dagegen die Gewändefiguren der Apostel nach Standbildern römischer Würdenträger der Kaiserzeit. Allerdings erfahren die Beziehungsfragen eine gewisse Komplikation.

Apostel und Johannes aus St. Chapelle (Paris, Cluny). Der Johannes wie eine griechische Gewandfigur des 4. vorchristlichen Jahrhunderts. Bei dem andern Apostel, der namentlich nicht zu kennzeichnen ist, tritt die starke Anlehnung an die Antike ebenso klar zutage, aber die Beziehung zu Denkmälern einer bestimmten Periode ist hier nicht möglich. Man hat von vornherein anzunehmen, daß nur in Ausnahmsfällen eine Figur dieser Renaissance des 13. Jahrhunderts sich an ein bestimmtes einzelnes Denkmal anlehnt. So kann man bei diesem Apostel die Steilfaltenschlichtung über dem linken Bein, auch die Art, wie der Mantel auf der rechten Armbeuge liegt, ohne weiteres auf das 5. vorchristliche Jahrhundert zurückführen, aber nicht die Draperie als Ganzes; und vollends der Kopf, wenn man ihn in Beziehung zur Antike bringen will, ist von einem jener typischen abgezehrten Asketenköpfe der späteren Antike ableitbar. Ernst Garger verweist mich auf den Brüsseler Porträtkopf eines oströmischen Beamten (siehe Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Abb. 158).

Es sind Werke, die nicht nur äußerlich sich an die Antike halten, sondern aus verwandter Grundeinstellung des Bildners geschaffen sind. Für diese vollständige innere Verarbeitung antiker Gesinnung und Gestaltung — es handelt sich da um ein wirkliches Erleben — sei noch beispielsweise auf den König von der einen Spitzpyramide des Reimser Langhauses verwiesen. Eines Hinweises auf das antike Draperiemotiv bedarf es wohl nicht mehr.



DIE MUTTER MARIÄ
WIEN, ST. STEPHAN



DIE DIENSTBOTENMADONNA
WIEN, ST. STEPHAN



TORSO
WIEN, AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE



KOPF DER DIENSTBOTENMADONNA
WIEN, ST. STEPHAN

Und zudem hat dieser Mensch eine physische Vitalität wie nur irgendeine griechische Männerfigur — darüber hinaus aber geistige Erlebnisse, eine tiefere innerliche Durchgearbeitetheit.

Und neben diesen »Klassikern« schaffen in Paris Manieristen, die aus hellenistischem Barock und Klassizismus sich ihre eigene Art zusammengesetzt und die sonst nie vereinbarten Gegensätze zusammengeschmolzen haben. Am sinnfälligsten: in den zwar großzügigen, aber kalten und etwas süßen Apostelfiguren der Sainte Chapelle, die von der anderen Gruppe so stark abweichen.

Das Ergebnis dieser Hauptrichtungen findet man dann verschmolzen in den Tochterwerken dieser Pariser Bildhauerateliers, am sinnfälligsten an der Madonna zu St. Germer und an dem thronenden Christus zu Clermont-Ferrand. Eine kontrastreiche Plastik im Rhythmus barocker Gegensätze zwischen Ruhe und Bewegung in einer Gestalt. Gegeneinanderstellung von klar betontem Körper und großgeformter Umhüllung.

St. Jacques. Es hat die streng klassische Richtung noch eine nachhaltende Wirkung auf das dritte und vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland geübt. Als Beispiel die edlen Apostelfiguren des Musée Cluny, die von dem Hospital St. Jacques zu Paris stammen und zwischen 1319 und 1327 entstanden sind, angeblich als Arbeiten des Robert de Lonnoy. Allem Anschein nach sind diese Figuren von St. Jacques sehr frühe Vertreter einer Richtung, die sich in dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts insbesondere in Oberdeutschland ausgebreitet hat. Was sie kennzeichnet, ist eine gewisse Gehaltenheit in den Ausladungen überhaupt und im besonderen eine starke Verflachung und Abplattung des Faltenreliefs der Drapierung. Der typische deutsche Vertreter dieser Art ist Rottweil.

Diese Gruppen müssen hervorgehoben werden, weil sie selbst von Bedeutung für unsere österreichische Plastik sind.

In Wien hat die Richtung von St. Jacques einen Vertreter, das ist der vor der Margaretenkirche im V. Bezirk stehende Salvator.[1] Nach Maßgabe der Zusammenhänge, in die wir die Figur einreihen, gehört sie ins dritte bis vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Sie ist barock übergangen.

Auch ein Hauptwerk der österreichischen Frühgotik verdankt französischen Vorstufen seine Form, die Statue des Stiftspatrons zu St. Florian.[2] Die Faltenmodellierung des Waffenrocks leitet her von antikisierenden französischen Denkmälern. Zur Erklärung dieser Figur ist weiters die Reihe französischer Rittergrabmäler heranzuziehen. In einem neuen Geiste dagegen ist die Konzeption des Werkes selbst, mit seiner schwebenden, gleitenden Standart des Heiligen.

1 Er ist zum erstenmal von Tietze, Wien, »Berühmte Kunststätten«, publiziert, dort aber zu spät angesetzt. 2 Abbildung bei Kießlinger, a. a. O., Tafel 10.

Das Siegel Propst Stephans. Die Ableitung der österreichischen Früh- und Hochgotik machte diese Abschweifungen in die westliche Kunst nötig. Eine genauere zeitliche Bestimmung ist damit nicht gegeben; die französischen Denkmäler können nur als terminus post quem gelten, die nähere Datierung österreichischer Denkmäler muß aus ihnen selbst gewonnen werden. Für die Klosterneuburger Madonna besitzen wir einen terminus quo oder gar ante quem: ein Werk der Kleinkunst, das ein Spiegelbild der Madonna gibt. Es ist das Siegel des Propstes Stephan von Sierndorf, der 1317 die Regierung des Stiftes übernahm.

Am Siegel erscheint die Klosterneuburger Madonna in einer goldschmiedmäßigen Umbildung; zu ihren Füßen kniet der Abt. Das Siegel ist kein Kunstwerk, das würdig dieses bedeutenden, ja großen Mannes gewesen wäre, es stammt wohl von dem tüchtigen, alten Siegelschneider, der schon das Siegel seines dritten Vorgängers Hadmar (1293—1301) gemacht hat.

Das Siegelbild Stephans ergibt die Rekonstruktion der Madonna. In der Rechten hält die Muttergottes einen blühenden Zweig, das Kind spielt mit einem Vogel. Der Zweig symbolisiert die Jungfräulichkeit der Muttergottes; der Vogel, der an den früh- und hochmittelalterlichen Marienbildern noch die dem Leib entflohene Seele bedeutete, die sich in den Schutz des Heilands geflüchtet, ist zum Spielzeug eines Kindes geworden.

Zur genaueren zeitlichen Feststellung können wir weitere Werke des Propstes Stephan heranziehen: die berühmten Tafelbilder, die der Abt in Wien mit den beim Kirchenbrand von 1322 beschädigten großen Emailtafeln des Nikolaus von Verdun zu einem Altar vereinigen ließ. Diese Gemälde verdeutlichen die Wendung, die im dritten Jahrzehnt eingetreten war; es stehen die Elemente der älteren Richtung und neuere Elemente der Figurengestaltung beieinander. Es ist, wie oben hervorgehoben, die Zeit, die ihre Statuen und Figuren überhaupt mit gehaltenerer, gemessenerer Bewegung zu bilden anfängt, mit bescheidenerem Pathos; die die tiefgeschnittenen kontrastreichen Reliefs weiter Draperien aufzugeben und scharfe Spannungen zu vermeiden beginnt. Zwei Ausschnitte aus der Marienkrönung zum Vergleich: die scharfplastische Manteldrapierung am gemalten Christus der Marienkrönung und an der Steinfigur selbst; das flachere Faltenrelief der Stiftergestalt auf der Rückseite unserer Statue findet man wieder am gemalten Johannes unter dem Throngestühl.

Wer ist dieser Stifter? Deutlich ein Bischof oder ein Abt mit Pontifikalinsignien. Der Bischof Bernhard von Passau, dem das Stift unterstand, kommt aus vielen Gründen nicht in Betracht. Auch sonst erscheint in dem reichen Urkundenmaterial Klosterneuburgs am Anfang des 14. Jahrhunderts kein Bischof, auf den dies oder ein anderes Stück zurückgeführt werden könnte. Es muß ein infulierter Abt gewesen sein. 1312 reicht Bischof



DIE DIENSTBOTENMADONNA
WIEN, ST. STEPHAN



MADONNA IN ST. GERMER



APOSTEL AUS DER SAINTE CHAPELLE
MUSÉE CLUNY



JOHANNES AUS DER SAINTE CHAPELLE
MUSÉE CLUNY



APOSTEL AUS DER SAINTE CHAPELLE
MUSÉE CLUNY

Bernhard von Passau bei Papst Clemens V. von Wien aus um Verleihung der Pontifikalien an den Propst von Klosterneuburg ein.[1]

Somit ist für die Entstehungszeit der Statue ein terminus post quem gewonnen. Diesem historischen Anhaltspunkt für die Zeitgrenze nach rückwärts stehen dann die kunsthistorischen Dokumente des Siegels von 1317 und jene Tafelgemälde des Propstes Stephan aus dem dritten Jahrzehnt (sie sind zwischen 1322 und 1329 entstanden) gegenüber. Stilkritisch rücken die Tafelbilder mit dem stärkeren Vortreten jener Stiltendenzen, die wir bei Besprechung der Statue des Pariser Hospitals von St. Jacques als Merkmale des dritten Jahrzehnts festgestellt und an dem Wiener Standbild des Salvators vor der Margaretenkirche wiedergefunden haben, von der Neigung der vorangegangenen Jahrzehnte zu schärferer Plastik bereits ab; von den drei großen Tafeln hat nur — wie vorhin hervorgehoben worden ist — die obere Gruppe in der Marienkrönung die klaren Reminiszenzen älterer Tradition. Das Entscheidende ist also das Siegel mit der Wiederholung des Themas; das Siegel gibt den terminus quo. Da war die Monumentalgruppe oder doch zumindestens ihr Modell vorhanden. Die Klosterneuburger Madonna gehört offenkundig noch ins zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Mit einer solchen Absteckung der Entstehungszeit wäre es genug und man könnte auf eine Spintisiererei, ob »schon 1317« oder »erst 1317« verzichten, wenn mit dieser Frage nicht die Identifizierung des dargestellten Abts verquickt wäre. Ist es Propst Bertold oder ist es Propst Stephan, der großzügige Neuschöpfer des Stifts?

Trotzdem sonst alle bedeutenden Werke Klosterneuburgs aus jener Zeit auf Propst Stephan zurückgeführt werden können, der mit ungewöhnlicher Energie den Wiederaufbau des Stiftes durchführte, ist diese Frage nicht lösbar. Man gerät leicht in Versuchung, eine wohlbekannte Stelle der kleinen Klosterneuburger Chronik vom Wiederaufbau nach dem furchtbaren Brand von 1322 für unsere Frage auszudeuten:

»anno 1324 volpracht mon das glockhenhaus, und khaufft glockhen und hiess giessen ein sturmbglockhen und unser frawenglockhen, die noch heut ist, also volpracht ers gotshaus mit 9 glockhen, er schuef, das man die schön taffel gehn Wien fuert under die goldschmit, die verneuerten sie wider mit goldt und machten das schöne zibarn darauff und unser frawenbilt mitten in der eeren darein, aber die hawer clafften in dem burg, er hiet die tafl den juden verseczt und hiet damit gebaut, sam sie noch vill khlaffen«.[2]

Das »schöne Zibarn darauf« darf wohl als Ziboriumsaltar gedeutet werden, unter welchem die Tafeln als Hochaltarbilder aufgestellt wurden. Aber »unser frawenbilt mitten in der

[1] Schönsteiner, Die kirchlichen Freiheitsbriefe des Stiftes Klosterneuburg. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, VII, 2.
[2] H. J. Zeibig, Die kleine Klosterneuburger Chronik (1322—1428). Sonderabdruck aus dem von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen »Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen«, Band VII, 3. und 4. Heft, 1851.

eeren darein«? Diese rätselhafte Stelle erfährt durch eine Interpretation, die mir Professor Pauker während der Drucklegung dieser Studien zur Verfügung stellt, eine recht wahrscheinliche Lösung. Nach Pauker sei das zu verstehen als eine Darstellung der Maria in ihren Ehren. Die Ehren der Muttergottes erscheinen am sinnfälligsten durch ihre Krönung, durch Krone und Thron. So sei auch das häufig in Texten und Urkunden erscheinende »Maria in throno« am besten deutsch und volkstümlich zu übersetzen, wie zum Beispiel Maria in throno als Patronin der im Jahr 1332 gegründeten Karthause Gaming. Die Interpretation Paukers leuchtet ein und so könnte die Stelle der Klosterneuburger Chronik vielleicht eine Einbeziehung der Kalksteingruppe in den Hochaltar besagen, wenn sie nicht etwa die großen Tafelgemälde betrifft, deren eines ja Maria in ihren Ehren, die Marienkrönung, darstellt. Sollte einmal eine glücklichere Lösung gefunden werden, die die Steingruppe als Mitte des Altars feststellen kann, so ist dann Bedacht darauf zu nehmen, daß die Notiz selbst nur ihre Einbeziehung in den Hochaltar durch Propst Stephan bedeutet. Entstanden wird die Statue bereits im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts sein.

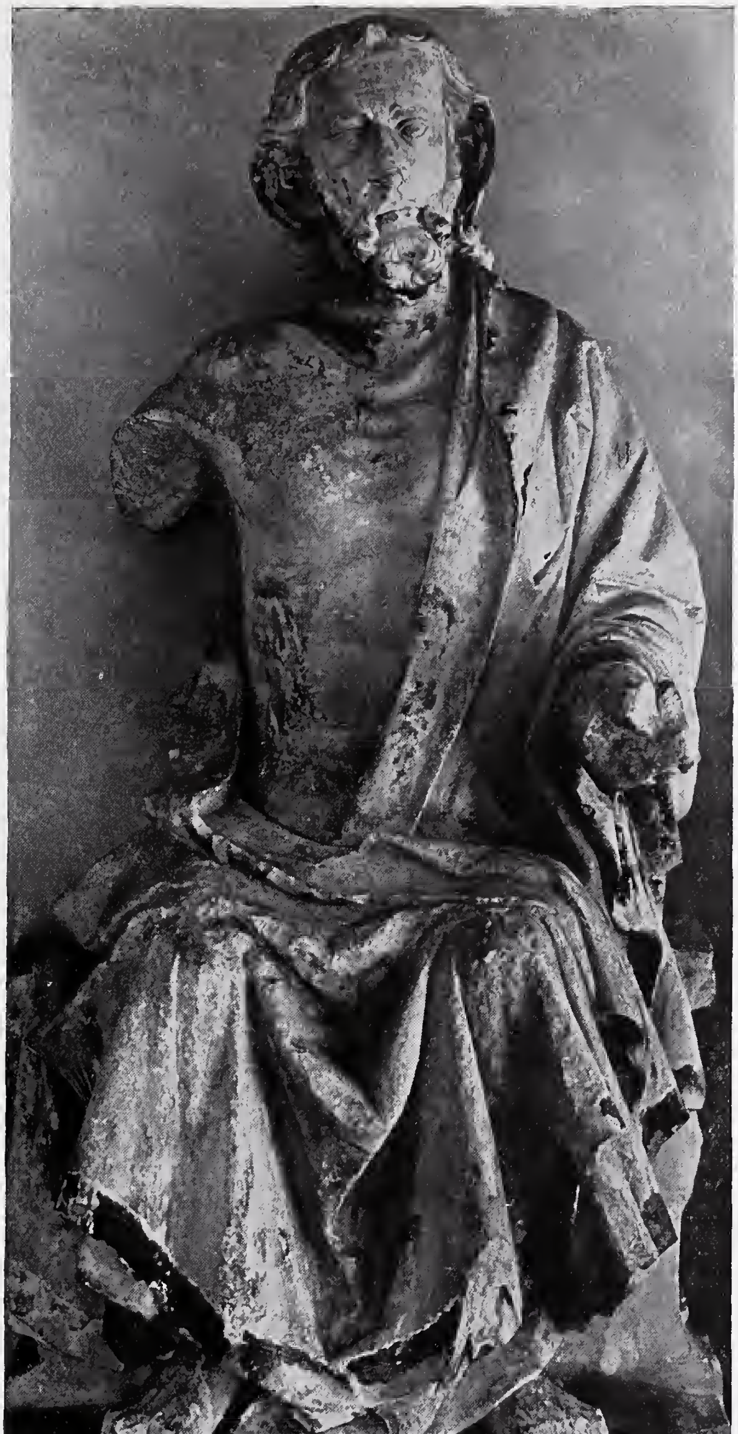
Der ursprüngliche Aufstellungsort ist also noch ungewiß. Später war sie in der Wehinger Kapelle des Kreuzganges, unter einem hölzernen Baldachin, der nach der Überführung der Madonna von ihrem früheren Standort in die Kapelle gewaltsam eingefügt worden war.[1] Nach der Restaurierung der Kapelle wurde sie ins sogenannte Lapidarium überführt[2] und damit für alle Welt unsichtbar.

Die Klosterneuburger Madonna war bald ein häufiger Typ in Innerösterreich. In einer Menge von Kleinkunstwerken ist sie wiederholt: in den Siegeln vieler österreichischer Abteien, insbesondere Nieder- und Oberösterreichs.

In Niederösterreich auf den Konventsiegeln von Zwettl, Heiligenkreuz, Kleinmariazell, Lilienfeld, Säusenstein, der Frauenklöster von Ybbs und von S. Bernardo. In Wien siegeln mit unserer Madonna die Nonnen von St. Nikolaus, das Himmelpfort- und das Karmeliterkloster; am Semmering führt sie ein Rektor Pertold des Spitals zur Mariä Himmelfahrt im Typar. In Oberösterreich die Konventsiegel von Engelzell, Baumgartenberg und Wilhering. Sonst noch das steirische Stift Neuberg und ein Propst Georg von Gurk.

Es werden hier diese Siegel nicht als weiteres Hilfsmittel zur Datierung der Klosterneuburger Madonna angeführt, sondern als reizende Werke der Kleinplastik, ins Relief versetzte, mehr oder weniger freie Miniaturrepliken der Klosterneuburger Madonna oder ihres Typs. Die angeführten Klöster haben mit dem Konvent von Klosterneuburg im regen Verkehr, die meisten im Fraternitätsverhältnis gestanden, wie die getauschten Bruderschaftsurkunden im Stiftsarchiv zu Klosterneuburg dartun. Die eifrigste Verbreitung des Klosterneuburger Typs geschah durch die Zisterzienser, die die tätigsten Verkünder

1 Siehe die Notiz bei Drexler, Das Stift Klosterneuburg. Wien 1894, pag. 102. 2 Drexler, a. a. O., pag. 107.



THRONENDER CHRISTUS
CLERMONT-FERRAND



APOSTEL AUS DEM HOSPITAL ST. JACQUES IN PARIS
MUSÉE CLUNY

und Pfleger des damaligen Marienkultes waren. Alle die angeführten Miniaturbildwerke stammen aus dem dritten und vierten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und zeigen demgemäß die Formwandlung, welche diesen beiden Jahrzehnten entspricht. Und überdies zeigen die aufgezählten goldschmiedmäßigen Kleinkunstwerke zumeist schon eine Umbildung des Klosterneuburger Typs in das Sittenbildmäßige mit mancherlei kleinen Variationen. In den fast kongruenten Kleinreliefgruppen von Zwettl und Heiligenkreuz schmiegt sich das Kind zärtlich an die Mutter, als Attribut hält es ein Kreuzlein. Im Spiegelbild erscheint die Gruppe an dem besonders sorgfältig geschnittenen Konventsiegel von Lilienfeld und im Typar des aufgelassenen Frauenstifts zu S. Bernardo; das reinere Spiegelbild der Klosterneuburger am Ybbser Siegel; am vollendetsten in dem reicheren Gruppenbild des Siegels von Engelzell, wo die Madonna von Engeln gekrönt wird. Noch getreuer an dem Siegel jenes Rektors Pertold am Semmering. Eine freiere Variation stellt in Säusenstein das Kind vom Schoß auf die Bank neben die Mutter; eine graziöse Wiederholung dieser Gruppe durch die Ordensbrüder zu Baumgartenberg.

Am Konventsiegel der Zisterzienser von Plaß bei Dux in Böhmen erscheint das Klosterneuburger Motiv in einer sehr bewegten Fassung. Im Schlesischen erscheint eine Variation unserer Madonna als Spiegelbild am Siegel der Kanoniker zu Glatz. Als Hilfsmittel zur Datierung sei noch auf das ikonographisch zwar leicht abweichende, stilistisch aber für unsere Datierung der Klosterneuburger Madonna zeugende Siegel der Marienkirche auf dem Sand zu Breslau verwiesen, das Smitmer von einer Urkunde des Jahres 1319 abgenommen hat.[1]

Diesen Resten einer großen Gruppe südostdeutscher Stücke eines und desselben Typs aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stehen nicht weniger Beispiele in der Groß- und Kleinplastik Oberdeutschlands, am Mittel- und am Niederrhein gegenüber:

Schwaben ist reich an monumentalen Stücken. Die Gruppe erscheint an dem reizenden Siegel der Zisterzienser von Herrenalb und jenem des Benediktinerkonvents von Zweifalten. In der Großplastik ist das Motiv am edelsten gestaltet in einem der Hauptwerke des Landes um 1320, dem Gnadenbild von Maulbronn. Eine ganze Reihe von

[1] Im 18. Jahrhundert hat der gelehrte Wiener Domherr Smitmer eine große Sammlung sehr sorgfältiger Siegelabgüsse angelegt und hiezu einen wissenschaftlichen Katalog verfaßt, jetzt ein wertvoller Besitz des österreichischen Staatsarchivs. Von unserer Aufzählung sind folgende Stücke in der Smitmerschen Sammlung zu finden: Zwettl O. 106, Heiligenkreuz O. 280, Lilienfeld O. 340, S. Bernardo O. 46, Ybbs O. 963, Rektor Pertold am Semmering O. 963, Säusenstein O. 440; Wien, St. Nikolas O. 3, Engelzell O. 103, Baumgartenberg O. 757, Neuberg O. 619, Propst Georg in Gurk O. 894, Plaß O. 689, Glatz O. 369, Breslau O. 354, Zweifalten O. 662, Herrenalb O. 588, Königsbruck i. E. O. 669. Aus der Savaschen Siegelsammlung des Staatsarchives: Himmelpfortkloster Wien Nr. 2225, Karmeliterkloster in Wien Nr. 1430, Kleinmariazell Nr. 783. Siehe auch: Sava, Die mittelalterlichen Siegel der Abteien und Regularstifte im Erzherzogtum Österreich ob und unter der Enns. Wien 1859. Ferner zur Einführung in das österreichische Gebiet dieser von der Kunstgeschichte so unglaublich vernachlässigten Kleinkunst: Sava, Die Siegel der österreichischen Fürstinnen im Mittelalter, Wien 1860; Sava, Die Siegel der Wiener Universität und ihrer Fakultäten, Wien 1860. Siehe auch die Siegelabbildungen bei Kießlinger a. a. O., Tafel 3, 9, 19.

schwäbischen Bildwerken dieses Typs sind bereits von Julius Baum zusammengestellt;[1] Stockach (jetzt Landesmuseum Stuttgart), Altglashütte (jetzt Landesmuseum Karlsruhe), die breitgebaute Gruppe von Simmerberg; Rottweil, eine Gruppe aus der Heiligenkreuzkirche, jetzt in der Lorenzkapelle; eine Schwarzwälder im Historischen Museum zu Basel; zwei fragmentarisch erhaltene im Deutschen Museum und im Stuttgarter Landesmuseum. Noch zu nennen ist die von Wiese jüngst bekanntgemachte, beschädigte Madonna in der fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Sammlung zu Maihingen.[2]

Aus Oberbayern kommt ein Echo durch die Marmorgruppe des Gnadenbildes der Klosterkirche von Ettal;[3] von Regensburg mit der Figur im Bayerischen Nationalmuseum[4] und eine Holzgruppe zu Freising.[5] Eine Variante die edle Gruppe aus der Münchner Angerkirche im Münchner Nationalmuseum.

Aus Unterfranken das Siegel des Klosters Himmelpfort bei Würzburg. Von der Großplastik dieses Gebietes variiert das Thema die Schweinfurter Sandsteingruppe im Germanischen Nationalmuseum (Josephi, Kat. Nr. 1).

Aus nicht näher bestimmtem süddeutschem Gebiet — nach Vöge — zwei Statuen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Vöge, Nr. 42 und besonders Nr. 43).

Am Oberrhein die Klostersiegel von Königsbruck bei Hagenau und von Lützel im Elsaß.[6]

Am Mittelrhein die Siegel der Klöster Eberbach und Marienborn[7] und eine stattliche Reihe größerer statuarischer Werke: zwei ausgezeichnete Madonnen in Oberwesel; die Bingener Gruppe im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt.[8] Auf nahegelegenem Gebiet die Madonna am Reliquienaltar zu Altenburg an der Lahn,[9] die Gruppe in Wetzlar. In Mitteldeutschland eine Gruppe in Halberstadt.[10]

Am Niederrhein häufen sich die erhaltenen Beispiele: im Schnütgen-Museum[11] sind es allein schon ein volles Dutzend niederrheinischer Stücke, mit drei ausgezeichneten Werken; zuzuzählen die Stücke im erzbischöflichen Museum, im Kunstgewerbemuseum und am Altar des Dreikönigchörleins im Dom zu Köln; ferner drei rheinische Gruppen im Germanischen Nationalmuseum,[12] denen Josephis verdienstvoller Katalog eine Reihe von verwandten Stücken zuweist: neben Altenberg Kleve, Ophoven, Rees, Weeze, Ginderich, Basel, Bingen (Darmstadt), Berlin Kaiser-Friedrich-Museum, Köln erzbischöfliches

1 Jul. Baum, gotische Bildwerke Schwabens. Tafel 20, 17, 18, 19, 23, 26, 27, 24 und 25. 2 E. Wiese, Mittelalterliche Plastik in Kirchheim am Ries und in der Fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Sammlung in Maihingen. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, pag. 161 ff. 3 Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Atlas I, Tafel 84. 4 Wilm, Die gotische Holzfigur. Leipzig 1923, Tafel 29. 5 Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. München 1902. 6 Lützel i. E., siehe bei Beissel, Geschichte der Marienverehrung, Fig. 7. 7 Ebersbach und Marienborn bei Back, Mittelrheinische Kunst, Tafel XXX, 3 und 4. 8 Back, a. a. O., Tafel XXXI. 9 Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 10 a. a. O., Lieferung XVIII, 1., Wetzlar bei Beissel, Geschichte der Marienverehrung, Bild 98. 11 Witte, Die Skulpturen der Slg. Schnütgen; Eg. Beitz, Die Sammlung Schnütgen. 12 Josephi, Werke der plastischen Kunst, Nr. 209, 210 und 218.



SALVATOR
WIEN, MARGARETEN



MADONNA, MAULBRONN

Museum, Bettenhoven (Privatbesitz), Aachen Suermondt II und III, Köln Schnütgen-Museum, Wiedenbruck in Westfalen. Einen weiteren westfälischen Beleg gibt es im Museum von Münster, nach Burkhard Meier (Skulpturenkatalog des Museums von Münster, Nr. 130, Tafel 32) das älteste bekannte Beispiel der Gattung. Ein hervorragendes niederrheinisches Stück in der Sammlung M. v. Nemes in München.[1] An dem Chorgestühl des Kölner Kunstgewerbemuseums aus Waßenberg erscheint unser Madonnentyp schon am Ende des 13. Jahrhunderts deutlich als Gnadenbild, ein Stifter kniet davor, der Herzog von Brabant, der auf der anderen Wange des Gestühles in den Kampf reitet.[2]

Rheinabwärts das Siegel der Abtei Kamp bei Geldern.[3] Im Belgischen die monumentale Gruppe in der Kirche St. Jacques in Löwen[4] und die bescheidenere der Kirche Notre Dame du chant oiseaux in Brüssel.

Im Norden findet man den Typus unverändert noch in Schweden und Finnland: die Steingruppe im Museum von Upsala, eine Holzgruppe aus D'Öfver Selö im Museum zu Strangä und nach Carl R. af Ugglas eine ungefähre Replik dieser letzteren im Finnländischen Staatsmuseum zu Helsingfors aus der finnischen Kirche von Nuosis.[5]

FRANKREICH

Auf die französischen Vorstufen der Madonna von Klosterneuburg wurde oben bereits hingewiesen. Unter dem vorhandenen bezw. bisher bekanntgewordenen Denkmälermaterial der Monumentalplastik darf die Madonna der Abtei von St. Germer als vielleicht unmittelbares Vorbild gelten. Noch vom Ende des 13. Jahrhunderts ist die große Elfenbeinstatuette der thronenden Jungfrau in der Kirche von Villeneuve bei Avignon, mit wohlerhaltener alter Fassung, eines der köstlichsten Werke mittelalterlicher Kleinplastik.[6] Unter Elfenbeinstatuetten wird man den Typ an der Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts wohl öfter finden (siehe das schöne Fragment im Germanischen Nationalmuseum.[7] Die Gruppe der Sammlung Tello-Champagne in Dreux (Revue de l'art chretien 1913, pag. 396 f. und Tafel), der Sammlung Spitzer, eine kleinereGruppe bei Figdor u. a. m. In den Elfenbeinwerkstätten hat diese Art thronender Madonnen mit dem stehenden Kind am Schoß eine große Rolle gespielt: als Kompositionsrequisit erscheint sie in den mehrgliedrigen Arbeiten aus dem »Atelier

1 Wilm, a. a. O., Tafel 27. 2 O. v. Falke und Frauberger, Deutsche Sehmelzarbeiten des Mittelalters etc. Tafel 121 und Reiners, Die rheinisehen Chorgestühle der Frühgotik. Straßburg. 3 Beissel, Marienverehrung, Bild 7. 4 Destrée, Etude sur la sculpture Brabançonne au moyen age. pl. 6, pag. 61 und Fig. 11, pag. 35. 5 C. R. af Ugglas, l'exposition d'art religieux aneien de Strangnäs Revue de l'art ehretien, 61., 1911, pag. 469 ff. Abb. 15. Derselbe, Notes sur Etienne de Bonneuil et la colonie des seulpteurs français à la eathedrale d'Upsala. Revue de l'art ehrétien, 1913, p. 224. 6 Abb. Migeon, L'exposition retrospeetive. Paris 1900. 7 Josephi, Nr. 633.

der Tabernakelmadonnen«.[1] So in eindringlicher Gestaltung am Altärchen der Sammlung Pierpont-Morgan[2] und einem Altärchen der Sammlung Spitzer;[3] in der lyrischen Abwandlung der späteren Jahrzehnte das Elfenbeinaltärchen des Berliner Museums aus der Sammlung Felix.[4] Desgleichen erscheint die Gruppe in den Szenenreliefs der Elfenbeindiptychen und -triptychen aus dem »Atelier des Altärchens von Soissons«,[5] siehe das Diptychon der Heilsgeschichte in der Vatikanischen Bibliothek,[6] und abermals auf der Anbetung der Könige eines vatikanischen Diptychons derselben Werkstatt. Das Triptychon in Kopenhagen und das Diptychon in Kremsmünster.[7]

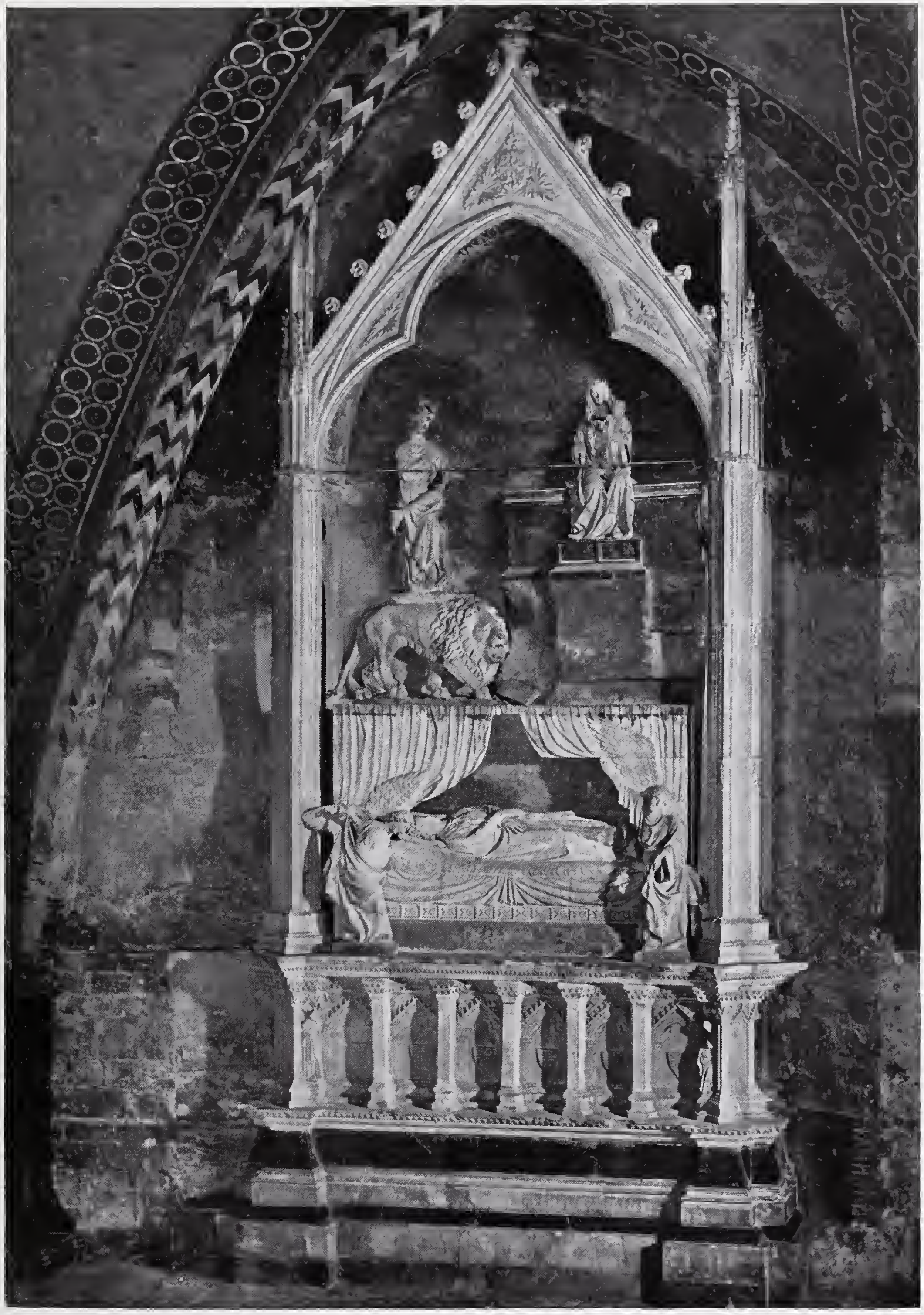
In der Großplastik — ungefähr chronologisch aufgezählt — die Holzfiguren der Sammlung Ed. Corroyer,[8] der Sammlung Ch. Stein (jetzt in Köln, Kunstgewerbemuseum),[9] das Gnadenbild von Ronceval (eine Holzplastik mit der im 14. Jahrhundert sonst nicht mehr vorkommenden Verkleidung aus getriebenem Goldblech, eine Arbeit aus Toulouse),[10] dann die Statue der ehemaligen Sammlung Nollet[11] und eine Marmorgruppe des Louvre.[12]

So verlockend die Einbeziehung aller Abwandlungen unseres Typus wäre, wir würden daraus für die Klärung der Klosterneuburger Muttergottes nichts gewinnen. Wie bei den Standfiguren der Muttergottes sind der Variationen des Themas dieser sitzenden Madonna nur wenige; nur in den mehr sittenbildartigen Darstellungen des Kultbildes von Mutter und Kind erscheinen stärkere thematische Abweichungen, statt der Gottesmutter am Thron mit dem göttlichen Kind das rein menschliche Motiv der Mutter mit ihrem Kind auf der Bank oder im Gestühl, mit erzählerischer Schilderung kindlichen Kosens und mütterlichen Glücks. Aber die führen von dem Gnadenbildtyp ab, dem wir bisher ausschließlich gefolgt sind. Die genannten Variationen erscheinen auch auf deutschem Boden. Sie brauchen nicht immer bloß abgeschaut und nachgeahmt zu sein; sie können unabhängig von einander trotz großer Übereinstimmungen bei Inhalt und Form entstanden sein.

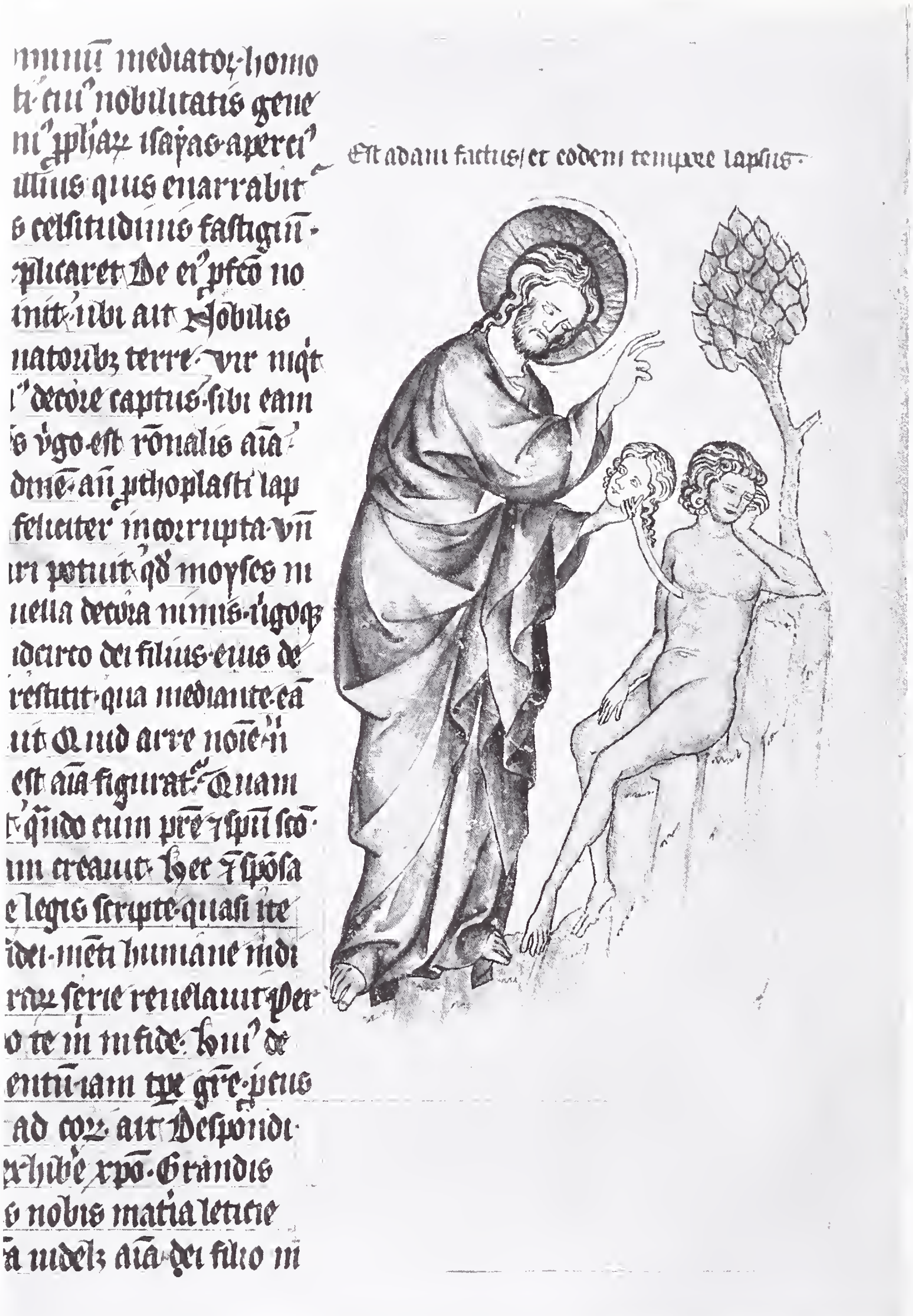
ITALIEN

Nicht weniger verbreitet war das neue Marienkultbild in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien. Ja, auf italienischem Boden finden wir sogar eine Vorstufe zu den

1 Koechlin, Quelques ateliers d'ivoiriers français aux XIII et XIV siècles. Deuxième article: l'atelier des tabernacles de la vierge. Gazette des beaux arts 1905, 2-tome, pag. 453. 2 a. a. O. Abb. pag. 465. 3 Coll. Spitzer, Ivoires, pl. XXII. 4 Koechlin, a. a. O. Abb. pag. 457. Die Bildwerke des deutschen Museums. I. Bd. W. F. Volbach, Die Elfenbeinbildwerke, Nr. 628, Tafel 45. 5 Koechlin, a. a. O. I. article. L'atelier du diptyque du trésor de Soissons, pag. 361 ff. 6 Abb. b. Rossi, »Les ivoires gothiques français des musées sacré et profane de la bibliothèque vaticane«. Gazette des beaux arts, 1905, I., pag. 390 ff. Tafel I und Tafel II. 7 Koechlin, Quelques ivoires gothiques français connus antérieurement au XIX siècle. Revue de l'art chretien, 1911, pag. 394 und 401. 8 Vitry-Brière, a. a. O., pl. LXXXXV. 9 Catalogue de la collection Ch. Stein. Paris 1886, Nr. 8, pag. 5. Als niederrheinisch bei Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur. Leipzig 1923, Tafel 26. 10 Marquet de Vasselot, Le trésor a l'abbaye de Roncevaux. Gazette de beaux arts, 1897, II, pag. 205 ff. et pag. 319 ff. Abb. pag. 213 und Tafel bei pag. 320. — Vitry-Brière, a. a. O. Tafel CXIII. — August Mayer, Spanische Plastik, Tafel. 11 Gemäldesammlung F. Terzer und Antiquitätensammlung E. Nollet in Paris. Wien 1891, Nr. 298 und Tafel. 12 Walsdorff, kirchliche figurale Bildhauerarbeiten.



GRABMAL DER ECUBA. ASSISI



AUS DEM PASSIONALE DER ÄBTISSIN KUNIGUNDE
PRAG

französischen Werken: in der Stucco-Madonna am Domportal zu Todi, die Venturi als frühe Arbeit Giovanni Pisanos gilt.[1] In Orvieto, am Hauptportal des Domes eine Variation des Themas; am Camposanto zu Pisa thront die Gruppe in der gewohnten Gestaltung in dem Tabernakelgehäuse des Tores; von der Porta Romana in Florenz die Statue des museo nazionale.[2] Aus Siena stammt die Madonna des Giovanni d'Agostino im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Aus etwas späterer Zeit — offenbar schon dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts angehörig — die Figur in Sulmona, Provinz Neapel.[3]
Mit besonderer Vorliebe wird das Motiv auf den theatralischen Hochgräbern, den hohen Tabernakelbauten der großen Wandgräber verwendet, wo es als Bild der gnadenreichen Muttergottes, der Fürsprecherin, die abschließende Gruppe eines großen Figurenprogramms zu sein pflegt: am edelsten mit der ruhigen Klarheit, die erst später für die gesamte italienische Gestaltungsweise charakteristisch wird, zu St. Francesco in Assisi[4] auf dem Hochgrab Ecubas, der Königin von Cypern und Jerusalem. Hier besonders deutlich als Gnadenbild, ja als ein Marienaltar über dem Totenbett der Königin. Mit stärkeren französischen Anklängen im Oberteil: nicht bloß die Madonna, sondern auch die Gestalt des trauernden Königs sind französischen Vorbildern zu verdanken, an der Königsstatue ist die Anlehnung an die Figuren des Musikerhauses zu Reims ganz offenkundig.
1325—1326 das Grabmal der Königin Maria von Ungarn, Gattin Karls II. von Anjou, in der Kirche St. Maria Donna regina zu Neapel, errichtet von dem Pisaner Tino Camaino und dem Neapler Gallardus primarius;[5] auch hier die Madonna ein von französisch-gotischem Geiste durchsetztes Werk. Dann das Grabmal des Gemahls der Maria von Ungarn, des Herzogs Carl von Calabrien († 1328) in der Kirche Santa Chiara, das 1333 von Tino vollendet wurde.[6] Zu Neapel ferner am Grabmal des Königs Robert[7] und am Grabmal des Königs Ladislaus in der Kirche San Giovanni Carbonara.[8] Am südlichsten im Dom von Messina.[9] Schließlich in Oberitalien an dem 1339 vollendeten Grabmal für St. Petrus Martyr in St. Eustorgio zu Mailand, dem figurenreichen Werk des Johannes Balducci.[10]

Die Aufzählung könnte gewiß noch sehr vermehrt werden; ein Katalog der ikonographisch übereinstimmenden Stücke würde reiche kunstgeschichtliche Ausbeute ermöglichen.

1 Venturi, Storia dell'arte Italiana. IV. La scultura del trecento e le sue origini. fig. 113 u. pag. 171. Venturi schreibt sie dem Giovanni zu, aus der Zeit seines Zusammenwirkens mit dem Vater in Perugia. 2 Orvieto: Venturi, fig. 231. Pisa: Venturi, fig. 423. Florenz: Venturi, fig. 96. Sulmona: Venturi, fig. 228. 3 Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Teil II, Berlin 1911, Nr. 1816. 4 Assisi: Venturi, fig. 93, pag. 142. 5 Neapel: Grabmal Marias von Ungarn, Phot. Sommer. 6 Grabmal Carls von Calabrien, Venturi, fig. 199, pag. 278. 7 Grabmal des Königs Robert, Venturi, fig 219. 8 Grabmal des Königs Ladislaus, Venturi, fig. 229 und 230, pag. 315. 9 Messina: Venturi, Fig. 270. 10 Mailand: Grab Petri martyris, Venturi, fig. 435.

Weder in Deutschland noch in Frankreich noch in Italien ist die gotische Plastik auch nur soweit erforscht, daß ein solcher vollständiger Katalog heute möglich wäre. Und über englische Plastik dieser Zeit kann man sich mit den Hilfsmitteln unserer Wiener Institute überhaupt nicht orientieren.[1] Aber soviel ist schon nach unserer flüchtigen Liste sicher: die Madonna vom Typ St. Germer und Klosterneuburg ist auf dem alten, abendländischen Kulturboden überall verbreitet gewesen. Wie ein Lied, das überall gesungen wird, eine feierliche Marienandacht, die allerorts gehalten wird. Aus dem Radius ihrer Verbreitung, an der Hundertfältigkeit ihrer Exemplare läßt sich feststellen: es war für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht nur schlechthin die Muttergottes am Thron, es war die schöne Madonna jener Zeit. Ihre vollkommenste Formulierung, ihre monumentalste und geistreichste Gestaltung ist nach dem heutigen Denkmälerbestand erhalten in dem Werk von Klosterneuburg.

In der eingangs unserer Studie genannten Untersuchung zweier Statuen aus der Klosterneuburger Wehinger Kapelle hat schon Ernst Garger mit Hinweis auf die Krumauer Madonna die Vermutung ausgesprochen, daß der deutsche Südosten mit der räumlichen Fassung der Freifigur vorangegangen sei. Unser Fund bestätigt diese Vermutung schon für das erste Viertel des Jahrhunderts. Mit ihrer Fassung des Problems vom Räumlichplastischen steht die Klosterneuburger Madonna in der großen Zahl der schönen Madonnen noch allein; in der ganzen Reihe unserer langatmigen Aufzählung bringt kein Werk auch nur annähernd eine solche Problemstellung und solche Lösung. So hebt sich die Klosterneuburger Gruppe wieder heraus als selbständiges kühnes Werk von den Gestaltungen, in deren Verbindung wir sie gefunden haben.

Fassen wir zusammen: Ihr Motiv und das stilistisch Allgemeine ihrer Gestaltung sind vom Westen bestimmt, von der Isle de France; aber ihre Bedeutung liegt nicht so sehr in der sinnfälligen Klarheit ihrer formalen Zusammenhänge mit einer international sich ausbreitenden Kunst. Sondern sie bringt Neues in die Gestaltungsfragen des 14. Jahrhunderts mit ihrer Vereinigung und Bewältigung der schärfsten Gegensätze plastischer Gestaltung: von Bewegtheit und Ruhe und mit ihrer harmonischen Schließung zu einer nicht mehr einseitig betonten Rundfigur. So ist die Klosterneuburger Madonna als entwicklungsgeschichtliche Form wohl das Ergebnis kollektiver Arbeit zweier oder mehrerer Bildhauergenerationen; aber über die wunderbare Synthese hinaus, die in ihr das Formproblem der schönen Madonna gefunden hat, war hiemit in der gotischen Plastik unserer Lande zum erstenmal, und zwar in einer überwältigenden Formulierung das neue Problem der monumentalen Freiplastik aufgestellt.

[1] Bei Prior und Gardner, English mediaeval figure sculpture (Architectural Review, vols. XII—XVII) findet man den Typus nur in einer Elfenbeingruppe des South Kensington Museums.

Zur Erschließung der gotischen Plastik Wiens wird es noch vieler Einzeluntersuchungen bedürfen, bevor sie in ihrem Umfang und in ihrer Bedeutung gewürdigt werden kann. Aus dem 14. Jahrhundert hat sich von seinem Anfang bis zu seinem Ende noch ein gewaltiger Rest hochbedeutender Werke erhalten, die den Anteil Österreichs an der Kunst jener Zeit noch offenbaren werden. Und nicht minder in der Spätgotik.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Klosterneuburger Madonna ist mit ihrer Einreihung nicht erschöpft. Sie ist nicht nur eines unserer wichtigsten Denkmäler aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, sie ist auch eine Brücke zum Verständnis späterer Kunst, der Kunst um 1400.

Es gibt eine entwicklungsgeschichtliche Tatsache, die das Verständnis der gotischen Entwicklung von jeher sehr erschwert hat und welche eine besondere methodische Einstellung verlangt, nämlich daß immer wieder Rückgriffe und Anknüpfungen auf zeitlich weit vorausliegende Denkmäler erfolgt sind. Ebensowenig wie man aus der Verschiedenheit zweier Denkmäler auf verschiedene Entstehungszeit schließen darf, ebensowenig darf man immer aus Formähnlichkeit auf gleiche Entstehungszeit folgern. Uns interessiert hier die Tatsache, daß schon die Zeit um 1400 sich an Denkmälern des 13. und frühen 14. Jahrhunderts angeregt hat.

In der Zeit um 1400 setzt sich wieder ein Typ der schönen Madonna durch, der sowohl an künstlerischem Wert wie an typengeschichtlicher Verbreitung wenigstens auf deutschem Boden eine Parallele darstellt zu jener Kategorie, welche unsere Klosterneuburger Figur repräsentiert. Aber jetzt ist es eine Standfigur.

Im kunstgeschichtlichen Zentrum dieses neuen Kultbildes steht eine Landschaft, die ich vor Jahren in die Kunstgeschichte eingeführt habe: Südböhmen, das zum Teil von österreichischen Klöstern besiedelt und dessen Kunst von Österreich befruchtet worden ist.[1]

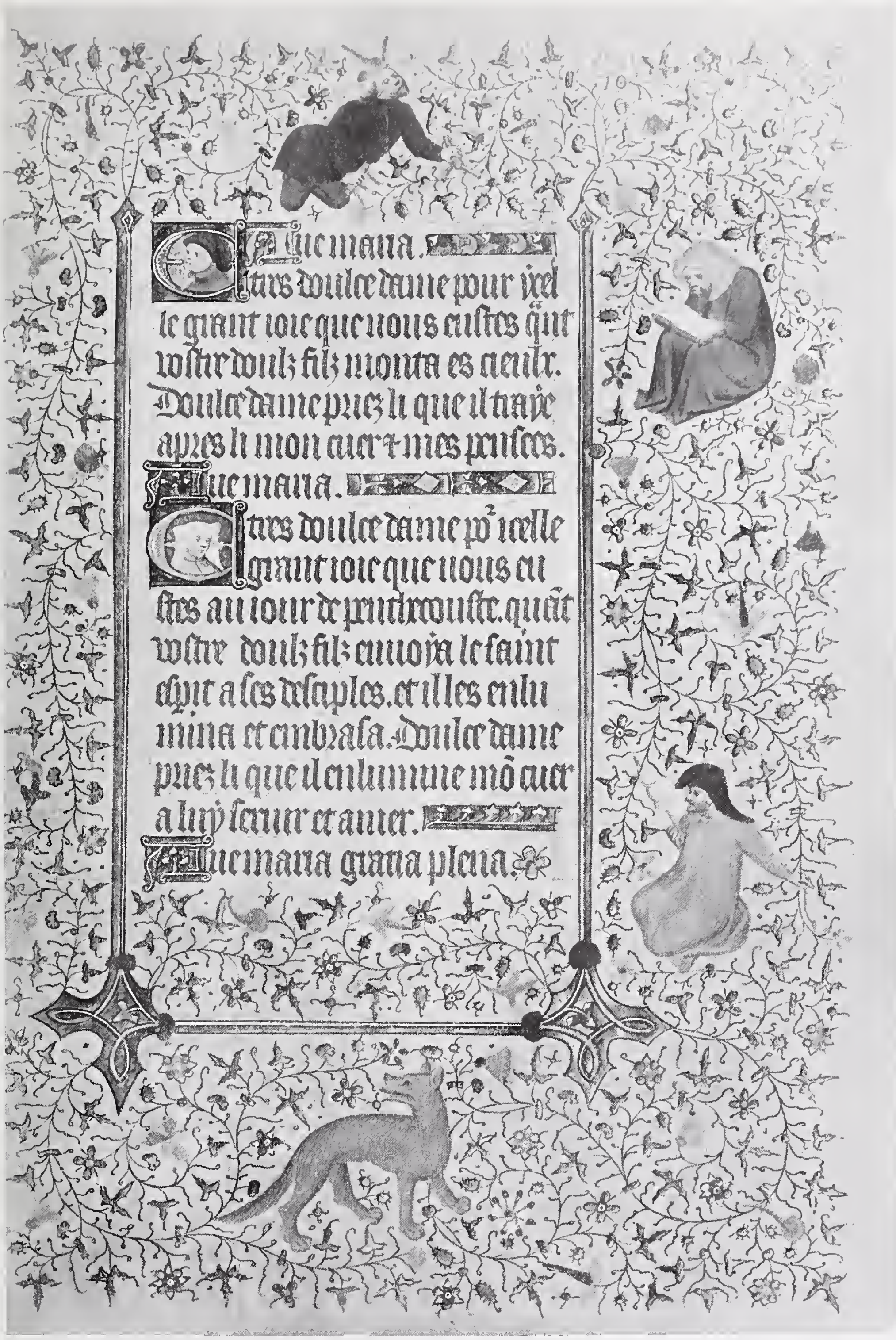
Die edelste Gestalt der schönen Madonna um 1400 stammt aus Krumau. An die Krumauer Madonna schließen sich eine Menge Repliken, das neue Andachtsbild war innerhalb eines Jahrzehnts über ganz Deutschland verbreitet. Und die formale Gestaltung dieses neuen Typs war sehr mitbestimmt durch ein Zurückgreifen auf Formen des frühen 14. Jahrhunderts, genauer: des zweiten Jahrzehnts.

Bei der südböhmischen Standfigur — um 1400 — ergeben sich für das, was bei ihr an Formelementen ein Residuum älterer Zeit oder ein neues Hantieren mit lang

1 Trotz dieser anfänglichen, allgemeinen kulturellen Befruchtung Südböhmens durch Österreich halte ich natürlich an der Selbständigkeit der nachherigen südböhmischen Kunst fest. Kießlingers Behauptung, die Krumauer Madonna sei ein Produkt der von ihm ersonnenen Wiener »Herzogswerkstatt«, ist mit nicht genügend ernsten Gründen gestützt, als daß man dagegen polemisieren müßte. Übrigens hält auch Pinder in seiner zusammenfassenden Abhandlung über diesen Madonnentypus an der kunstgeschichtlichen Heimat der Krumauer Madonna in Südböhmen fest (S. Preußisches Jahrbuch 1923).

verlorenen oder aufgegebenen Formen bezeugt, Aufschlüsse durch ein kunstgeschichtlich in Böhmen vereinzelt stehendes Werk, das Passionale der Äbtissin Kunigunde. Es stammt aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, begonnen 1312 und abgeschlossen spätestens 1321.[1] Der Illuminator war ein geradezu monumentaler Gestalter, ganz undekorativ, völlig ornamentlos, ja ungeschickt bei dekorativen Anordnungen;[2] ein offenkundiger Monumentmaler wuchtigster Art und in der Herausarbeitung der Einzelfigur, der scharfen Plastik ihrer Drapierung von geradezu bildhauermäßiger Akzentuierung. Auf vielen Blättern dieser »Miniaturen«[3] findet man die Männer und Frauen drapiert mit den wuchtigen, parallel gestuften Faltenstürzen von überhängenden tiefen Mulden, die man später bei der Krumauer Madonna antrifft, bei der ganzen Gruppe dieser neuen »Schönen Madonna« und bei vielen andern Stücken aus der Zeit um 1400; die man aber nun kennen gelernt hat an zeitgenössischen Werken und Vorgängerinnen der Klosterneuburger Madonna, der Zeitgenossin des Passionales der Kunigunde. Und sind nicht diese Draperiekompositionen aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, das wir für die Klosterneuburger Madonna festsetzen konnten und das für das Passionale feststeht, sind diese nicht wieder Rückgriffe auf ältere Zeiten, eine Übernahme von Formelementen des 13. Jahrhunderts,[4] in welchem sie mit klarem Ziel aus der Antike geschöpft waren? So wirken sich ruckweise verdrängte Formen und Ideen weiter aus.

1 Vollständige Wiedergabe der Miniaturen bei A. Matějček, Le Passionaire de l'abbesse Cunégonde. Prague, J. Stenc 1922.
2 Vergleiche etwa das Bild der Leidenswerkzeuge Blatt 10. 3 Für unseren Vergleich siehe Blatt 4: Erschaffung der Eva; Blatt 5: Gottvater bei Verkündigung; Blatt 7: Christus erscheint einer Nonne; Blatt 8: Maria auf der Kreuzabnahme; Blatt 9: Die Gruppe zur Linken des Weltenrichters; Blatt 11: Mater dolorosa; Blatt 14: Begegnung Christi mit seiner Mutter; Blatt 16: Christi Abschied von der Mutter. 4 Es ist ein solches programmatisches Zurückgreifen auf ältere Kunst bereits von Garger a. a. O., Kunst und Kunsthandwerk 1921, festgestellt worden durch einen Hinweis auf Verwandtschaften von Skulpturen aus der Zeit um 1400 mit Stücken des 13. Jahrhunderts, auf Übereinstimmungen von Stellungen in Miniaturen des 12. und Bildern des 14. Jahrhunderts.



AVE MARIA AUS DEM CODEX 1855, NATIONALBIBLIOTHEK WIEN
FRANZÖSISCH, 1. HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS



1. JACOPO DI CASENTINO, SPORTELLI DI TRITTICO
PAVIA, GALLERIA MALASPINA

NUOVE ATTRIBUZIONI A JACOPO DI CASENTINO

DI MARIO SALMI

Fra i quadri trecenteschi della Galleria Malaspina di Pavia si notano due tavolette a fondo d'oro che risconosciamo subito come gli sportelli di un piccolo trittico portatile.[1] Nell' una vediamo il Crocefisso fra sei angeli doloranti, la Vergine, Giovanni e la Maddalena; nell'altra, divisa orizzontalmente in due parti, S. Francesco che riceve le Stimate, S. Andrea figurato giovanilmente ed imberbe, con la croce ed il libro e S. Giacomo, di aspetto giovanile esso pure con barba appena incipiente, il libro ed il bastone (fig. 1). La loro generica attribuzione a scuola senese ci sembra, dapprincipio persuasiva: l'allungamento delle forme, il disporsi dei panni ritmico e minuto, l'immobilità veramente ieratica dei due apostoli, la decorativa impostazione del S. Giovanni, sono caratteristiche le quali richiamano all'atmosfera di Duccio e dei suoi seguaci. E, a confermare l'origine senese dei pannelli, pare ci venga in aiuto la scena con le Stimate nel suo fine paesaggio in cui la chiesetta dal tetto vivamente rosso, il ponte disadorno, la capanna a tergo del Santo, son altrettanti particolari eseguiti con gustoso sapore illustrativo. Ma l'attribuzione non rimane a lungo convincente: i Santi ben chiaroscurati sono più corporei di quelli schiettamente senesi; nelle vesti con sobrie filettature auree di contorno (delle quali appare vergato anche, in senso longitudinale, il perizoma del Cristo), mancano quei raffinati e pazienti ornati d'oro che siamo abituati a trovare nei quadretti senesi di piccole dimensioni e che costituiscono una loro attrattiva ornamentale; i colori stessi dei panni sono cupi e non hanno quella gamma vivace, cara alla pittura di Siena già nella prima metà del trecento, tempo largamente approssimative per la datazione delle due tavolette.
Tutto questo ci induce a ricercarne l'autore anzichè nella schiera dei veri senesi, fra quei maestri — come Bernardo Daddi — che assimilarono motivi della scuola di Siena e che la sentirono senza discendere direttamente da essa. Le due tavolette suggeriscono un nome preciso; quello d'Jacopo di Casentino. Basta per persuadercene, paragonare le figure, nel tipo e nel loro dignitoso e solenne atteggiamento, con quelle del trittichetto della raccolta Bondy a Vienna, piccolo, grazioso dipinto, tipico veramente pel pittore cui fu già attribuito in questa Rivista.[2] Inoltre il disegno ed i panneggi delle due opere si corrispondono in modo perfetto; e lo sportello con la scena della Crocefissione è in entrambe, composto con tali analogie e con tali identità da rivelarci la medesima mano. L'influsse senese nel trittichino di Vienna appare anche più chiaro, se osserviamo il modo con cui è ideata la scena centrale affollata di angeli come in un'opera di Duccio e di

1 — Recano il Nr. 53; ma entrambe erano state tagliate superiormente in senso orizzontale secondo una linea diversa (la prima misura m. 0,446 in altezza ed è larga m. 0,15; la seconda m. 0,52 per m. 0,16) e furono addattate entro una sola cornice.
2 W. Suida, Ein Triptychon des Jacopo del Casentino in Belvedere, 1923, Nr. 7—8, pag. 24.

Ambrogio Lorenzetti, l'espressione delle figure ed anche le arcaistiche lumeggiature auree delle vesti di qualche personaggio.

Ma per confortare di ulteriori prove il battesimo proposto, ravviciniamo il secondo pannello ad un'opera firmata — all'unica opera firmata — di Jacopo: al piccolo trittico dalla raccolta Cagnola a Milano (fig. 2) e precisamente allo sportello di sinistra diviso, nello stesso modo, in due zone con le Stimate nella superiore, con due Sante nell'inferiore. Tuttavia non possono sfuggire certe differenze formali giacchè nel trittichetto Cagnola la Madonna del pannello mediano e i Santi dei due sportelli, più atticciati e tondeggianti, ed il solido Crocefisso ci fanno scorgere tracce ben lievi dell'influsso senese nel predominio dei caratteri fiorentini i quali rivelano Jacopo come un maestro fra Taddeo Gaddi e Bernardo Daddi.

Eppure non c'è da dubitare che le cose prese ad esaminare siano tutte della stessa mano; ed allora bisogna ammettere uno lento modificarsi della personalità del pittore di Casentino a contatto delle due scuole che, nella medesima sua terra nativa, si disputavano il campo.

Il nome d'Jacopo pronunziamo anche assai facilmente per una Vergine a mezzo busto col Bambino che era un tempo la parte centrale di un polittico ed ora si trova esposta nel Museo di Bruxelles (fig. 3). Ad essa corrispondono nel volto ovale le due Madonne di Vienna e di Milano, ma la prima le è più vicina per l'allungarsi seneseggiante delle forme. Il Bimbo, con un lieve mantello che ne scopre il petto nudo, secondo un motivo che già vediamo nel quadretto Cagnola, permette un raffronto con quello, atteggiato nello stesso modo, della Madonna di Mercato Vecchio a Firenze (fig. 4), la sola opera fra le tante rammentate dal Vasari nella arruffattissima Vita d'Jacopo, che trovi rispondenza stilistica con l'unico dipinto firmato del nostro pittore. La nobilità del Putto conferisce a questo una certa aria di famiglia coi senesi ducceschi e, anche per il modo con cui è atteggiato, si può confrontare utilmente con quello della pala di un anonimo senese nella Pinacoteca di Città di Castello, da alcuni accostata a Pietro Lorenzetti. Comprendiamo dunque molto bene perchè anche la tavola di Bruxelles abbia trovato il suo posto nella capace scuola senese: essa appartiene, come i due sportelli di Pavia, alla attività che diremo seneseggiante di Jacopo.

Ma, secondo abbiamo già avvertito, vi sono alcune opere di lui in cui predominano gli elementi fiorentini, ed a queste opere crediamo di poterne aggiungere un'altra. La quale, per trovarsi ad Arezzo che il Vasari (confondendo il nostro artista con l'aretino Jacopo di Landino) fa uno dei centri maggiori della operosità del Casentinese, può sola — fra le altre assegnate a lui in quelle città — legittimamente portarne il nome. Ragione bastevole questa a farci augurare che tale dipinto lasci la sede presente, dove riuscimmo a identificarlo, una sala dell'Amministrazione dell'Ospedale, per essere depositato — insieme con gli altri quadri ivi raccolti — nella Pinacoteca comunale di Arezzo.



2. JACOPO DI CASENTINO, TRITTICO PORTATILE
MILANO, RACCOLTA CAGNOLA



3. JACOPO DI CASENTINO, MADONNA COL BAMBINO
BRUXELLES, MUSEO

La piccola tavola[1] è divisa in due parti da una fascia in pastiglia e dorata che la limita anche in alto (fig. 5). Nella parte superiore, sul fondo rosso intessutto di ornati neri, risaltano tre figure sedute in rigido prospetto tutte col nimbo e con la corona. La prima, femminile, porta una candida veste listata e sparsa di fiori d'oro e tiene uno scettro pure d'oro e gigliato. Credo rappresenti la Vergine perchè ogni altra personificazione sarebbe cinta di un nimbo poligonale o non lo avrebbe affatto. Segue il Cristo trionfante nel suo aspetto divino, con breve barba, col nimbo crocesignato e biancovestito, col libro aperto della legge e benedicente. Da ultimo vediamo il Redentore nel suo aspetto umano, imponente ma giovanile, anche egli col nimbo crocesignato e vestito di tunica rossa orlata d'oro, risaltante sulla bianca fodera del manto pure rosso. Questa figura, con le mani e i piedi piagati da cui partono raggi d'oro, eleva maestosa le braccia come in atto di compiere un rito, e sul suo petto squarciato si apre, inscritto in un triangolo rosso scuro, un gran disco aureo raggiato. Nella zona inferiore a fondo d'oro, proprio in asse col Redentore, è rappresentata l'Annunciazione, quasi col proposito di insistere nel rapporto fra quella figura e questa scena. La quale si svolge sotto un porticato chiuso da un muro a scomparti geometrici, con lo sfondo grazioso di un monte coronato da un castello turrito. Movendo verso sinistra, vediamo presso il Calvario con la Croce e gli strumenti della Passione, cinque Santi genuflessi in atto di adorare la immagine sovrastante (se ne vedono veramente tre soli e degli altri due il pittore si contentò di graffire il nimbo sul fondo, come fecero talvolta Giotto e i suoi seguaci). Separata in fine da queste due scene, per mezzo di un ornato a pastiglia come le fasce ricordate sotto la figura della Madonna, in un paesaggio sommario e montuoso è l'Adorazione dei Magi.

Anche di fronte al piccolo dipinto di Arezzo, del quale occorre rimarcare il notevole interesse icognografico, noi pronunziamo — già lo dicemmo — il nome di Jacopo da Casentino. Esso ripete il cromatismo cupo e poco vibrato dell'artista e, sopra a tutto, ne ripete le forme. Si confrontino le tre immagini superiori, specie quella della Vergine, coi due angeli di prospetto che fiancheggiano la Madonna di Mercato Vecchio e, un pò meno, con la figura centrale della leggenda dei tre vivi e dei tre morti in una tavoletta del Museo dell'Università di Gottinga già assegnata ad Jacopo.[2] Vi scorgiamo gli stessi tipi dai volti ovali, con gli occhi a mandorla, il naso dritto e lungo, la bocca piccola lievemente ombreggiata sotto il labbro inferiore. Ma noi troviamo un Jacopo schiettamente fiorentino e, diremmo, monumentale, che nelle sue salde figure dall'incarnato arrossato ci rammenta Taddeo Gaddi e Bernardo Daddi, lontano quindi dai trittichetti di Vienna e di Pavia (fig. 6).

Ed è giunto il momento di domandarci se lo stile del nostro pittore muove da Siena verso Firenze o da Firenze verso Siena; se sono anteriori le sue cose di carattere senese ovvero

1 — E' alta m. 0,67 e larga m. 0,57. 2 — O. Siren, Early, italian Pictures, The University Museum Göttingen in Burlington Magazine, vol. 26. 1914—15, pag. 78.

quelle di carattere prevalentemente fiorentino. Il Siren[1] elenca fra le opere del Casentinese una tavola con la Madonna ed il Bimbo fra S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista, come esistente nei Magazzini degli Uffizi a Firenze e datata: MCCCXXXIII, die XIIII. augusti. Veramente nel quadro che è una pala cuspidata, vediamo oltre il solito gruppo divino in trono, due angeli, il Battista e S. Luca; ma essendo la data esatta, non si può pensare che l'attribuzione riguardi un altro dipinto. Se pertanto fosse sostenibile per èsso il nome d'Jacopo, avremmo un riferimento sicuro, nel tempo, relativo alla attività del nostro maestro. Invece, pur troppo, non è cosi. La pala ha le forme proprie di Bernardo Daddi: a lui fanno pensare la Vergine col Bambino; alla sua bottega, le altre figure eseguite un pò debolmente. E conviene abbandonare senz'altro il battesimo del Siren, cercando di risolvere altrimenti il quesito che ci siamo proposto.

A prescindere, per il momento, da considerazioni stilistiche, notiamo che quei piccoli trittici nei quali il Casentinese (come Bernardo Daddi e come altri anonimi fiorentini) si specializzò, non possono essere collocati, come già notava il Suida, in un tempo anteriore al 1330 circa, quando appunto comincia a propagarsi il loro uso nell'ambiente artistico di Firenze. E se Jacopo morì, come pare, nel 1349, ci sembra poco probabile che in cosi breve spazio di tempo il suo stile avesse potuto sviluppare la sua parabola completa.

E veniamo allo stile. Il quadretto di Arezzo, con le figure collocate di fronte, severe quasi che in esse si trasfonda la nativa rudezza della razza è men progredito, meno disinvolto delle cose seneseggianti del maestro di Casentino e deve appartenere alla sua attività più antica come qualche altra opera di lui, ad esempio il S. Bartolomeo fra gli angeli nella Galleria degli Uffizi che per la sua posa arcaicizzante di prospetto — e per questa soltanto — somiglia alla tavola con S. Pietro del Maestro della S. Cecilia, nella chiesa di S. Simone a Firenze (1307), alla quale fu già ravvicinato. Da qui viene la logica supposizione che Jacopo iniziando la sua carriera secondo i dettami di Giotto, specialmente e contatto di Taddeo Gaddi, al quale il Vasari lo ricongiunge per le origini artistiche, si sia poi avvicinato a Bernardo Daddi che il biografo ricorda proprio nella Vita del Casentinese — con grossolano confusione di cronologia — come discepolo di Spinello Aretino. Ma Jacopo doveva aver conosciute ed apprezzate negli anni giovanili opere senesi: ad Arezzo stesso c'erano il grande polittico di Pietro Lorenzetti nella Pieve, il Crocefisso di Segna di Tura nella Badia. E già nel Putto e nei due Santi della Madonna di Mercato Vecchio, l'influsso di Siena si affaccia per divenire sempre più forte nelle opere più tarde che abbiamo ricordate o illustrate, in corrispondenza di un movimento di penetrazione senese nella tradizione giottesca, del quale Bernardo Daddi, è, in quel tempo, la personalità più valente e più nota.

[1] Loc. cit.



4. JACOPO DI CASENTINO, MADONNA DI MERCATO VECCHIO (PARTICOLARE)
FIRENZE, PALAZZO DELL' ARTE DELLA LANA









4 a, b. JACOPO DI CASENTINO, MADONNA DI MERCATO VECCHIO. PARTICULARES
FIRENZE, PALAZZO DELL' ARTE DELLA LANA

5 a. JACOPO DI CASENTINO,
PARTICOLARE DEL DIPINTE PRECEDENTE
AREZZO, OSPEDALE

5 b. JACOPO DI CASENTINO,
DIPINTE IN TAVOLA
AREZZO, OSPEDALE

Molti punti oscuri restano ancora nell'attività di Jacopo di Casentino e si potranne chiarire quando il numero delle opere certe tuttora esiguo potra essere aumentato; ma la sua personalità torna a delinearsi con bastevole nitidezza di contorni nel nostro trecento come quella di un maestro assai originale ed amabilmente incerto fra Firenze e Siena.

Mentre correggevamo le bozze di questo articolo, comparve nel Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Dicembre 1923, un largo studio di R. Offner intorno a Jacopo di Casentino, nel quale, fra le nuove giuste attribuzioni, figura la Madonna di Bruxelles qui pubblicata. M. S.

CINO DA PISTOJA A DANTE ALAGHIERI

Dante, io ho preso l'abito di doglia,
E innanzi altrui di lagrimar non curo,
Che 'l vel tinto, ch'io vidi, e'l drappo scuro,
D' ogni allegrezza e d' ogni ben mi spoglia,

Ed il cor m' arde in disiosa voglia
Di pur doler, mentre che 'n vita duro:
Talchè amor non può rendermi sicuro
Ch' ogni dolor in me più non s' accoglia.

Dolente vo' pascendomi in sospiri,
Quanto posso inforzando 'l mio lamento
Per quella, in cui son morti i mei desiri;

E però se tu sai nuovo tormento,
Mandalo al disioso de' martiri,
Che fie albergato di coral talento.

Rime Di Diversi Antichi Autori Toscani In Dodici Libri Raccolte.
In Venezia, MDCCXXXI. Appresso Cristoforo Zane.

BALADES

FAITES SUR LE MÊME REFRAIN, PAR UN DES FRÈRES D'AGNES DE NAVARRE ET PAR MACHAUT

I.

Quant Theseus, Herculès et Jason
Chercherent tout, et terre et mer parfonde,
Pour acroistre leur pris et leur renom
Et pour veoir bien tout l'estat dou monde,
Moult furent digne d'onnour.
Mais quant je voy de biauté l'umble flour,
Assevis sui de tout, si que, par m'ame,
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

Car en veant sa biauté, sa façon
Et son maintieng qui de douceur seuronde,
J'y preng assez bien pour devenir bon,
Car le grant bien de li en moy redonde
Par grace de fine amour
Qui me contraint à haÿr deshonnour
Et tout vice; si puis dire sans blame:
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

Veoir ne quier la dorée toison
Ne les Yndes ne de Rouge Mer onde,
N'aus infernaus penre guerre ou tençon,
Pour eslongier le regart de la blonde
Dont me vient joye et baudour
Et doulz penser; sie tieng pour le millour
Qu', à tout conter et bien peser à drame,
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

Thomas

II.

Ne quier veoir la biauté d'Absalon
Ne d'Ulixès le sens et la faconde,
Ne esprouver la force de Sanson,
Ne regarder que Dalida le tonde,
Ne cure n'ay par nul tour
Des yeux Argus ne de joie gringnour,
Car pour plaisance et sans aÿde d'ame
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

De l'ymage que fist Pymalion
Elle n'avoit pareille ne seconde;
Mais la bele qui m'a en sa prison
Cent mille fois est plus bele et plus monde:
C'est uns drois fluns de douçour,
Qui puet et scet garir toute dolour;
Dont cilz a tort qui de dire me blame:
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

Si ne me chaut dou sens de Salemon,
Ne que Phebus en termine ou responde,
Ne que Venus s'en mesle ne Mennon
Que Jupiter fist muer en aronde,
Car je di, quant je l'aour,
Aim et desir, ser et crieng et honnour,
Et que s'amour seur toute rien m'enflame,
Je voy assez, puis que je voy ma dame.

G. de Machaut

Guillaume de Machaut, Poésies Lyriques. Ed. complète en deux parties, avec introd., glossaire et fac-similes, publiée sous les auspices de la faculté d'histoire et philologie de St. Petersbourg, par V. Chichmaret. Paris, H. Champion.

AUS DEM KREISE GIOTTOS

VON WILHELM SUIDA

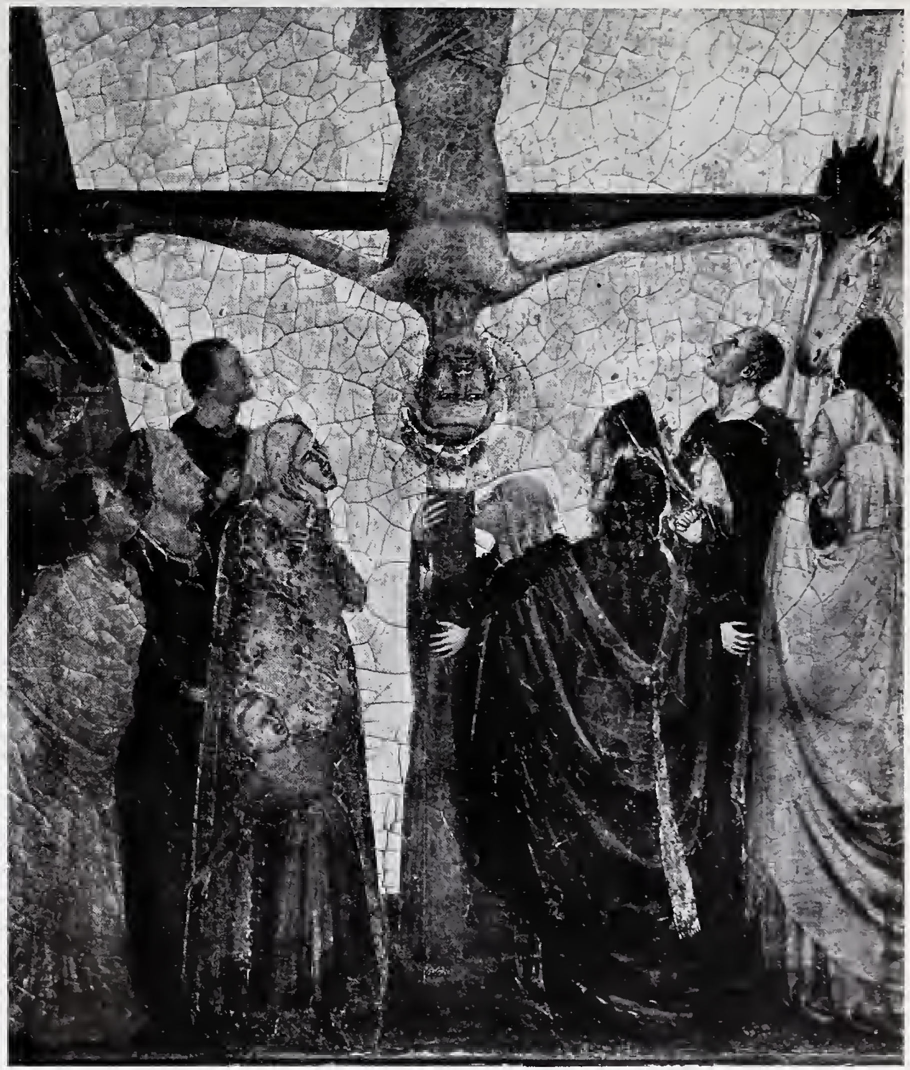
In dem Bestreben, das Werk der großen Künstler ganz rein, frei von fremden Zutaten zu erfassen, hat die kritische Kunstforschung zahlreiche Throne umgestürzt. An vielem, das Jahrhunderte gläubig verehrt hatten, hat man sich heute gewöhnt, achselzuckend vorüberzugehen, weil es seinen berühmten Autornamen verloren hat. Doch scheint auch diese Richtung heute schon im Abflauen begriffen zu sein. Der Name ist nicht mehr alles, es gibt eine Kunstgeschichte ohne Namen; auch dämmert die Erkenntnis auf, daß eine Beschränkung auf das streng Eigenhändige bei großen führenden Künstlern eine Verstümmelung bedeutet, ob sie Leonardo, Raffael, Rubens oder Giotto heißen; es ist gewiß zur Erkenntnis des Wesens von Rubens unerläßlich, das unmittelbare Wirken des Genies in einer der ganz genialen Skizzen Pinselstrich für Pinselstrich durchzufühlen, den matteren Schritt des großen Werkstattbildes dagegen abzugrenzen. Aber ein umfassendes Bild des Künstlers wäre unmöglich, wenn man nicht die Tapisserien und Kupferstiche heranzöge, die nach der Erfindung des Rubens verfertigt worden sind.

Die Giotto-Forschung steht hier noch vor Aufgaben, die allerdings außerordentlich schwer zu lösen sind. F. Rintelen[1] hat zuerst mit scharfem Schnitt die Apokryphen von Giotto abgetrennt. O. Sirén[2] hat sich dann bemüht, aus diesen wieder Gruppen zu bilden und dieselben an überlieferte Namen von Schülern Giottos anzuknüpfen. Letzteres bleibt ganz Hypothese und in ersterem kann man von Siréns Meinung stark abweichen. Dennoch halte ich den eingeschlagenen Weg für fruchtbar. Denn früher oder später wird sich eine Bereicherung unserer Kenntnis von Giotto selbst dabei ergeben. Je präziser wir nämlich die Persönlichkeiten der Umgebung erfassen, sie den Vorzügen und Grenzen ihrer Begabung nach definieren können, desto klarer wird Art und Ausmaß des Eingreifens Giottos selbst zu bestimmen sein. Taddeo Gaddi, Maso, Bernardo Daddi und einige andere der Generation nach Giotto sind uns heute wohlbekannt. Solchen in ihren selbständigen Künstlerwegen deutlich von Giotto zu unterscheidenden Malern gegenüber bleibt die ganze Gruppe der Giotto-Apokryphen eng an Giotto selbst haften, in ihren Vorzügen gesteigert durch den Hauch seines Geistes, in ihren Schwächen bedingt durch den Abstand des nachempfindenden Talentes vom Genie. Es ist nächste Aufgabe der Giotto-Forschung als der Beschäftigung mit einem der höchsten bildnerischen Genies aller Zeiten, den Blick so zu schärfen, daß die Beantwortung der Frage möglich wird: Was lebt von Giottos Geist und Erfindung noch in den Werken der unmittelbaren Schüler fort?

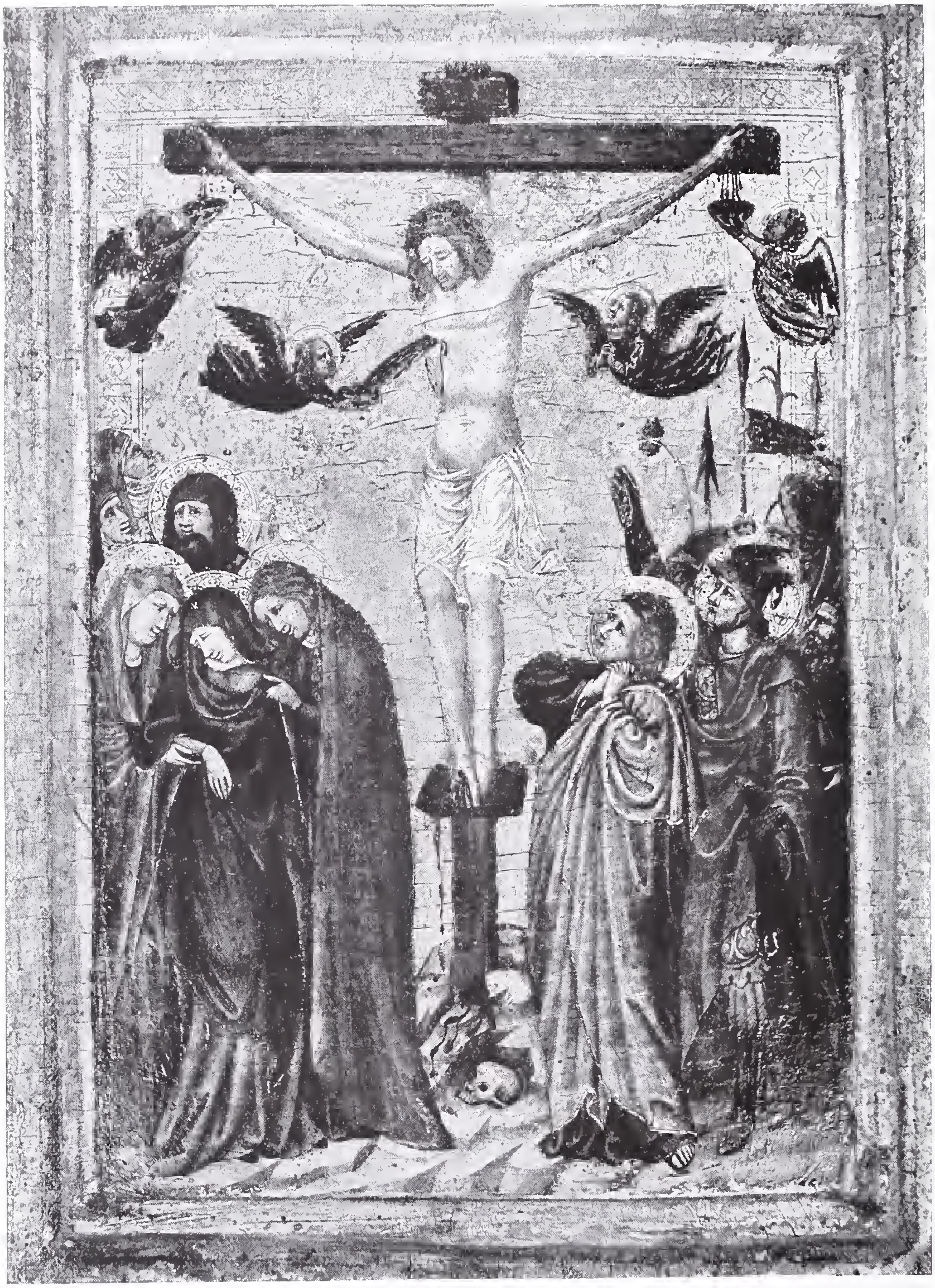
1 F. Rintelen, Giotto. 1. Auflage 1912, 2. Auflage 1923. 2 Oswald Sirén, Giotto, and some of his followers, Cambridge, Harward University press 1917.



1. SCHULE GIOTTOS, KREUZIGUNG DES HEILIGEN PETRUS
HORNE-STIFTUNG, FLORENZ



2. SCHULE GIOTTOS, KREUZIGUNG DES HEILIGEN PETRUS, DETAIL
ST. PETER, ROM



3. SCHULE GIOTTOS, KREUZIGUNG CHRISTI
PRIVATBESITZ, WIEN

Grundlage für ein zu erhoffendes Ergebnis ist die lückenlose Zusammenstellung alles dessen, was uns an Arbeiten der Werkstatt und des engsten Schülerkreises erhalten blieb. Zwei Stücke kann ich heute beifügen.

In der interessanten Sammlung, die der feinsinnige Kunstforscher Herbert Percy Horne Italien und im besonderen der Stadt Florenz hinterlassen hat, befindet sich außer einer Halbfigur des heiligen Stephanus, für deren Zuschreibung an Giotto Mason Perkins mit sehr beachtenswerten Gründen eingetreten ist,[1] ein vom Katalog[2] ganz einfach der toskanischen Schule des 14. Jahrhunderts zugeteiltes Martyrium des heiligen Petrus (Abb. 1). Das kleine Bild ruft sogleich die analoge Darstellung am Altarwerk von St. Peter in Rom ins Gedächtnis (Abb. 2). Das allgemeine Schema, die Anordnung des umgekehrten Kreuzes zwischen den beiden Metae, links eine Steilpyramide, rechts ein durch Gesimse in mehrere Stockwerke abgeteilter Bau von der Form eines Pyramidenstumpfes, ist schon in dem Cimabue zugeschriebenen Wandbilde der Oberkirche von Assisi gegeben.[3] Vergleicht man aber das florentinische Bild mit dem römischen, so treten so viele Beziehungen zwischen beiden zutage, daß wohl nicht nur die Rückführung auf den gleichen Künstler, sondern auch die zeitliche Folge außer Zweifel stehen. Petrus, im Typus recht ähnlich und ebenso von oben an Nase und Lippen beleuchtet, ist an dem umgekehrten Kreuze im Florentiner Bilde einfach angenagelt (so wie auf dem Wandbild in Assisi), im römischen sind seine Füße über das Fußbrett hinaufgebunden, also das Gesetz der Schwerkraft berücksichtigt. Ebenso erscheinen die im früheren Bilde wagrechten Arme im späteren durch Herabsinken des Oberkörpers im stumpfen Winkel. Außerordentlich gleichartig ist in beiden Bildern der fliegende Engel.

Die ganze Frage des Altarwerkes von St. Peter ist alles eher denn geklärt. Auf einem andern als dem Hochaltar der alten Peterskirche kann seinem Gegenstande nach das uns in seinen Hauptteilen erhaltene Triptychon (einige Stücke der Predella fehlen) nicht gestanden haben. Der Liber Benefactorum von St. Peter meldet anläßlich des 1342 erfolgten Todes des Kardinals Jacopo Gaetani Stefaneschi (seit 1295 Kardinal), daß dieser nebst anderem das Altarwerk für den Hochaltar durch Giotto habe malen lassen. Eine 1603 vom Archivar von St. Peter Grimaldi veröffentlichte Notiz, die vielleicht noch auf irgendwelchen uns heute nicht mehr zugänglichen Quellen fußt, berichtet, das sei um 1320 geschehen. F. Rintelen hat zuerst die Unvereinbarkeit der erhaltenen Tafeln mit Giottos eigenhändigen Werken betont. Und ein Ausweg scheint ihm darin zu liegen, daß er annimmt, Giotto habe in der gleichen Zeit, als er an der Navicella arbeitete, also um 1300, ein Altarbild für St. Peter gemalt, dasselbe sei dann zu Schaden gekommen,

[1] Rassegne d'Art 1914. [2] Catalogo illustrato della Fondazione Horne, Firenze 1921, S. 13, Nr. 88, auf Holz, Höhe 47·5 *cm*, Breite 39 *cm*. [3] Vgl. Thode, Franz von Assisi (1885). Die beiden Metae verschwinden in späteren Darstellungen der Szene, zum Beispiel bei Michelangelo und Rubens.

oder »dem in den ersten Jahren des Trecento rücksichtslos und rapid sich wandelnden Geschmack zum Opfer gefallen. Es wäre dann durch das jetzt in der Sakristei aufbewahrte tafelreiche Bild ersetzt worden«.[1] Diese Kombination ist ganz in die Luft gebaut. Ein Bild Giottos sollte man, und noch dazu zu Lebzeiten des Künstlers, entfernt haben, um es durch ein anderes zu ersetzen, vielleicht nur dem Wandel der Mode gehorchend, ohne daß man 1342 mehr um diesen Sachverhalt gewußt hätte? Wenn stilkritische Gründe für Rintelen die Datierung des uns erhaltenen Altarwerkes um 1330 nahelegen, wenn ein Kardinal und Erzpriester von St. Peter als Stifter dargestellt ist, so kann das ja auch um 1330 niemand anderer als Jacopo Gaetani Stefaneschi sein. Und der Liber Benefactorum hätte bei seinem Tode eine ältere Stiftung, deren Objekt gar nicht mehr existierte, erwähnt, eine spätere, 1342 allein existierende, aber nicht? Das gibt unlösbare Widersprüche. Daß der uns erhaltene Altar zumindestens nicht vor 1305 entstanden sein könnte, geht daraus hervor, daß ein in Rom residierender Papst auf demselben nicht gefehlt hätte, schon gar nicht ein Bonifazius VIII. Erst nach der Übersiedlung der Päpste nach Avignon ist das möglich. Aber Rom war nicht mehr Rom, die Hauptstadt der Welt war politisch bedeutungslos geworden, verarmt, verödet. Für ein solches Rom durfte es sich Giotto, von Aufträgen überlastet, wohl gestatten, ein von Schülerhand ausgeführtes Werk, das aber wohl unter seinen Augen entstanden war, zu liefern. Wer behauptet, Giotto habe für den Schmuck des Hochaltars der ersten Kirche der Christenheit gewiß seine vollen Kräfte zusammengenommen, übersieht die ganz besonderen Zeitumstände nach 1305.

Wer auch der ausführende Künstler des römischen Altarwerkes war, das kleine Bild der Horne-Stiftung erlaubt uns, in eine etwas frühere Phase seiner Tätigkeit Einblick zu nehmen und auf seinen Entwicklungsgang Schlüsse zu ziehen. Dabei hat Rintelen ein Moment ganz richtig beobachtet, indem er die Verschiedenheit der Pferde in der Kreuzigung Petri von Giotto und deren Ähnlichkeit mit denen Duccios hervorhob: den unleugbaren sienesischen Einschlag in den Arbeiten dieses trefflichen Werkstattgenossen Giottos.

Für eine genauere Datierung des römischen Altars gibt uns auch das Florentiner Bild keinen sicheren Anhalt. Die Meinungen Späterer weichen stark voneinander ab. Viele glaubten an die Zeit um 1300 trotz der Notiz Grimaldis, der um 1320 angibt. Rintelen hat unter Hinweis auf eine Ähnlichkeit der ursprünglichen (nicht erhaltenen, aber auf dem Stifterbild vor Petrus erkennbaren) Umrahmung mit dem Tabernakel über dem Eingang zum Camposanto in Pisa, der aber ebenfalls nicht datiert ist, zuletzt die Entstehungszeit des römischen Altars bis 1330 hinabgerückt.[2] Abgesehen davon, daß von einer wirklichen Übereinstimmung mit dem (unten fünfteiligen) Pisaner Tabernakel nicht gesprochen werden kann, schließen die römischen Bilder, namentlich die Mittelfelder und die Heiligen-

[1] Giotto, 2. Auflage, S. 190 f. [2] a. a. O., S. 185.

gestalten, eine so späte Datierung völlig aus. Rintelen scheint die Existenz des »Cecilienmeisters« und des Pacino di Bonaguida und ihrer Werke in Florenz, die zweifellos der Zeit zwischen 1300 und 1310 angehören, ganz vergessen zu haben.[1] Auch an die datierte Tafel, Madonna und Heilige, von 1308 in Cesi (Umbrien) ist zu erinnern. Alles weist darauf, daß der römische Altar um 1310, aber nicht später, entstanden sein muß. Daß einzelne der Heiligengestalten dem Typus Pacinos ähnlich sind, hat, wie ich glaube, zuerst P. Schubring[2] beobachtet, wenn auch mit der irrigen Schlußfolgerung, Giotto ginge im römischen Altar noch in den Bahnen Pacinos. Das Verhältnis kann nur umgekehrt sein: Pacino könnte unter Giottos Oberleitung an dem römischen Altar mitgearbeitet haben. Vielleicht gibt unserer zeitlichen Bestimmung eine von Luigi Chiapelli entdeckte Urkunde[3] eine Stütze, derzufolge Giotto im Jahre 1312 durch zwei Bevollmächtigte von einer Frau in Rom Betten und Hausrat, welche er dort gelassen hatte, zurückverlangt. Er hatte demnach vor 1312, vielleicht um 1310, längere Zeit in Rom gewohnt.

Das zweite Bild, das ich bekanntzumachen habe, ist ein kleines Kreuzigungstäfelchen in Privatbesitz in Wien (Abb. 3).[4] In seinem reichen hellen Kolorit mit Goldgrund und Randornament wetteifert es mit der Farbenleuchtkraft byzantinischer Emails. Die abwechselnd karmin- und olivengrüngefärbten Gewänder und Flügel der kleinen Engel sind auf den Grund lasiert, so daß sie golddurchwirkt scheinen. So wie die kleinen Kreuzigungsdarstellungen in Berlin, München und Straßburg gehört auch dieses Bild dem Giotto-Kreise an. Mariengruppe und Engel findet man am ähnlichsten auf dem viel weniger gut erhaltenen Münchener Bild wieder, für den Christustypus ist die Berliner Tafel zu vergleichen. Die Gebärde des Johannes wird man am ehesten auf dem kleinen Kreuzigungstriptychon der Horne-Stiftung wiederfinden, das Sirén[5] auch im Zusammenhang mit der Giotto-Schule bespricht.

Die verhältnismäßig große Zahl von Darstellungen der Kreuzigung und von großen Kruzifixen mit den Halbfiguren von Maria und Johannes, bisweilen auch Gottvater an den Enden des Kreuzstammes, die sich aus dem Giotto-Kreise erhalten haben, werden diese Gruppe zum geeignetsten Ausgangspunkte für Untersuchungen über die Persönlichkeiten der engeren Giotto-Schule machen. Für Rintelen bleibt als Giottos eigenes Werk nur das Wandbild der Arena in Padua übrig, dessen kompositionelle Eigentümlichkeiten er sehr treffend charakterisiert.[6] Die Aneinanderreihung dreier verselbständigter Momente, Ohnmacht der Maria, Christus und Magdalena, die hadernden Kriegsknechte, bedeutet aber nicht, wie Rintelen anzunehmen scheint, das für Giotto schlechthin

1 Vgl. meine Abhandlung im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 1905, Heft 2. 2 Zeitschrift für christliche Kunst, 1902. 3 Nuovi documenti su Giotto, L'Arte XXVI., 1923, S. 132 ff. 4 Pappelholz mit alter, 2 *cm* breiter Rahmenleiste, H. 29 *cm*, B. 20·7 *cm*. 5 Giotto and some of his followers, S. 122. Es scheint mir allerdings, daß in diesem Triptychon sich schon die Art eines ganz bestimmten Malers der jüngeren Generation ausprägt, des von mir festgestellten Malers des Bigallo-Triptychons. 6 A. a. O., S. 50 ff.

Charakteristische in der Auffasssung der Kreuzigungsszene, sondern entsprang den ganz besonderen Stilbedingungen der Arenafresken. Man kann sich vor dem Original leicht davon überzeugen, daß keine der Kompositionen auf Einzelwirkung berechnet ist, so wie etwa in einer Passionsmusik von J. S. Bach kein Chor, Rezitativ, Choral oder Arie aus dem Zusammenhange gelöst werden kann. Der Zusammenhang, die Folge steigert die Wirkung des Einzelnen und erzeugt jenen großen Gesamteindruck, der die Arenakapelle zu einem der größten künstlerischen Erlebnisse macht. Im Formalen jedes Bildes vermeidet Giotto bei höchster Erfassung der Besonderheit des Momentes das abschließend Isolierende, sucht und pflegt das Anknüpfen an Vorhergehendes und Nachfolgendes. Da die Erzählung von links nach rechts wie beim Lesen eines Buches weiterläuft, sehen wir in vielen Szenen die Bewegung der Figuren in diesem Sinne angegeben, die Terrainzüge oder Architekturen diese Blickrichtung führen. Keine der Szenen barg in ihrer symmetrischen Anordnung die Gefahr des Verharrens, der Isolierung so in sich wie die Kreuzigung. Deshalb hebt Giotto die zentripetale Kraft der gegenständlich und formal überwiegenden Mittelgestalt auf, löst die Mariengruppe, bringt in Magdalena von links her den Anstieg zum Kreuze, entfaltet breit die Schar der teilnahmslosen Kriegsknechte rechts. Die Wandgemälde in Santa Groce belehren uns darüber, daß Giotto unter geänderten Raumverhältnissen eine formale Betonung der Folge, des Zusammenhanges der Szenen nicht kennt. Ein Betonen der Mitte, ein Zustreben der Seitenteile zur Hauptfigur braucht er nicht mehr zu vermeiden, er sucht darin sogar das Geheimnis stärkster Wirkung. Dieser der Arena gegenüber völlig veränderten Stilbasis entspricht das Kreuzigungsfresko der Unterkirche zu Assisi. Hier ist Christus am Kreuze wirklich Hauptfigur, der sich alle Hingabe zuwendet. Die Seitenfiguren sind in zwei Raumschichten angeordnet, vorne Kniende und Kauernde, rückwärts Stehende. Und sehr zielbewußt setzt der Künstler der von der Bewegung gegen die Mitte ausgeschlossenen Gruppe der um die zusammengebrochene Maria bemühten Frauen links vorne und der sich entfernenden Pharisäer rechts rückwärts in den beiden anderen Seitengruppen Anbetender wirkungsvolle Gegengewichte. Kann auch die Ausführung hier nicht von Giotto selbst sein, das Wesentliche der Erfindung gehört ihm zweifellos an.

Wie weit die vier Kreuzigungsbilder in Berlin, Straßburg, München und Wien noch auf Ideen Giottos beruhen, schiene mir heute verfrüht, zu beantworten. Ganz konservativ ist Giotto in seinen großen Kruzifixen. Hier hat er mit ganz geringen Veränderungen einen schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts feststehenden Typus beibehalten. Für mein Gefühl bewahren am besten Giottos Eigenart die Kreuze von San Felice[1] und Ognissanti, denen vielleicht als eigentliches Frühwerk dasjenige von S. Maria Novella

[1] Ich kann es nicht verstehen, daß Sirén, a. a. O., S. 123, dieses herbe und großartige Werk mit den zierlichen kleinen Bildern in Berlin und Straßburg zusammenstellt.

beizuzählen ist. In der Ablehnung der Eigenhändigkeit des schönen aber weichlichen Kruzifixes in Padua stimme ich Rintelen bei.
Der Weg des Aufbaues, der Wiedergewinnung von Giottos geistigem Eigentum, den wir nach der durch die scharfe Kritik erfolgten Läuterung einzuschlagen haben, ist noch weit und mühevoll. Erst wenn er durchmessen sein wird, werden wir behaupten dürfen, alles von Giotto zu besitzen, was heute noch erhalten ist.

VON DEM SAMTZTAGE

Alaine ez aysche daz recht
daz ein igleich gotes chnecht
si alle zit gebunden
und auch in allen stvnden
dar zv der marien lop.
idoch sol er behalten dar ob
den svnnabent al besunder
durch eine schones wunder
daz ist in einer stat alda
constantinopolitana.
ier nam ist also genant
si machet werlich erchant
die gewesen sint da pi
daz ein mvnster alda si
geweicht in vnser vrowen namen.
nach der frowen lobesamen.
dar inne ein pilde ist gesat
so offenwar an einer stat
daz die man vnd die vrowen
daz bilde mugen schowen
swenne ez in wirt gewiset blos.
si hat daz chint in ier schoz
als der meister wolde
von varb vnd von golde
ist dran geleit michel ruch
ein prait seidein tuch.

var dem pilde hanget
niemen daz erlanget.
daz er ez turve griffen an
vnd ez icht geziehet so hin da.
oder mvge beschowen
daz pilde vnser vrowen
dan als die stunde geleit
daz ez sich selben schowen leit
des vritages nach der none.
als die sunne schone
sich neiget an ier vnder ganch
vnd man hebet den sanc
daz vnser vrowen vesper ist
zehant in der selben vrist
phlegt sich daz tuch auf erheben.
chein mensch chan entheben
wer iz ziech od wer iz halde
an aller hande varbe valde
ez von im selben vf get
daz pild also blos stet.
so mag iz schowen wer da wil
wan ez stet blos ein langez zil
vntz auf den svnnabent hin
an der vesper begin
die da gehoret an den suntac
zehant man aver schowen mac
wie sich daz tuch nider laet
vnd daz pilde vber waet
bedekchet vnd behuldet
vntz sich die woch enfullet
daz der vreitag ist chomen
so wiert daz tuech auf genomen
vntz an den sunnabent sider
nach none laet ez sich daz nider.

Handschrift des 14. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Wien.





1/2. KACHELN VOM GOTISCHEN OFEN AUS DEM MÜHLVIERTEL
1. GRÜNE KACHEL / 2. BUNTE KACHEL



3. BUNTE REITERKACHEL VOM GOTISCHEN OFEN AUS DEM MÜHLVIERTEL

DIE ÄLTESTEN BUNTEN KACHELÖFEN OBERÖSTERREICHS

VON ALFRED WALCHER-MOLTHEIN

Als ich im Jahre 1906 das bis dahin aufgesammelte Material zur Geschichte alpenländischer Gefäß- und Ofenkeramik der Gotik und Renaissance in einem Bande veröffentlichen wollte, war der Anteil der Länder Salzburg und Oberösterreich an diesen Gruppen heimatlichen Kunsthandwerkes bereits derart angewachsen, daß ich die Länder Tirol (deutscher Anteil) mit Vorarlberg, Steiermark und Kärnten zurückstellen und das noch immer an Umfang große, illustrativ reiche Thema auf die beiden erstgenannten Länder beschränken mußte[1]. Diese Teilung der ursprünglich festgelegten Aufgabe wurde um so leichter vorgenommen, als die künstlerischen Arbeiten der Hafner in Oberösterreich und Salzburg, vornehmlich ihre durch farbenprächtige Glasuren ausgezeichneten Hafnergeschirre und Ofenkacheln, das Beste waren, was deutsche Töpfer und Ofenhafner von 1450 bis 1650 in den Alpenländern geschaffen haben. Der Stadt Salzburg, im Besitze des schönsten Kachelofens deutscher Gotik, schien auch das zeitliche Vorrecht gegenüber Oberösterreich anzugehören, denn ebenso wie für Tirol, Steiermark und Kärnten konnten für dieses Land buntglasierte Kachelöfen aus der Zeit vor oder um 1500 bisher nicht nachgewiesen werden, obwohl ich mich bereits über 30 Jahre mit Forschungen auf diesem Gebiete beschäftige.

Die letzten Jahre brachten nun das überraschende Ergebnis, daß Oberösterreich die Heimat von zwei bunten Öfen war, welche neben dem Halleiner Ofen auf der Feste Hohensalzburg zu den bedeutendsten Werken deutscher Kachelkunst zählen.

A. DER GOTISCHE OFEN AUS DEM MÜHLVIERTEL

Dieser Ofen, dessen Kacheln in mehrere private Sammlungen zerstreut wurden, wird wohl nie in seiner Vollständigkeit zu überblicken sein. Immerhin aber können wir uns auf Grund der bisher nachweisbaren Teile eine Vorstellung von der Schönheit und dem vermutlichen Aufbau machen. Das erste Stück, allerdings ein einfarbig grünes und daher wohl für die Rückwand des Ofens bestimmtes Exemplar, habe ich in der Sammlung Figdor vorgefunden (Fig. 1)[2]. Die Darstellung zeigt einen Waldschrat, auf einem gehörnten Untier reitend. Mit der Rechten hält er sich am Halse dieses Fabeltieres fest, ein Knüppel in der Linken dient dazu, es vorwärts zu treiben. Die Kachel mißt in der Höhe 24 *cm*, in der Breite nahezu 26 *cm*. Auffallend ist die ganz schmucklose Hohlkehle, die wir ansonst bei Kacheln dieser frühen Epoche mit einem Blattstab oder mit Fialen und

[1] Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den Ländern Österreich ob der Enns und Salzburg, mit 25 Tafeln in Farbendruck und Lichtdruck und 140 Textabbildungen. Wien 1906. Eine Arbeit über ältere Tiroler Töpfer- und Kachelkunst in Vorbereitung. [2] Die Druckstöcke der Abbildungen 1, 1.

kleinen Konsolen belegt sehen. Sowohl diese glatte Hohlkehle als auch das Übergreifen des Kopfes der dargestellten Figur über den inneren Einfassungsstab der Randkehle waren derart auffallende Eigentümlichkeiten, daß in der Sammlung Lanna unschwer weitere Stücke festzustellen waren. Vor allem die gleiche Kachel in bunten Farben (Katalog Lanna, Nr. 595). Der Fond ist grün, der Waldschrat naturfarbig, das Tier gelb glasiert, die Maße entsprechen nahezu genau jenen des Figdorschen Exemplars. Die zweite Kachel bei Lanna (Katalog Lanna, Nr. 596) zeigt uns Simson in olivgrünem Gewande, auf gelbem Fond, dem braunen Löwen den Rachen aufreissend (Fig. 2). Die glatte Kehlung ist grün glasiert. Diese Kachel ist 21·5 *cm* breit und etwas über 24 *cm* hoch, entspricht daher im Höhenmaß den vorgenannten Stücken. Die Vorderpranken des Löwen sowie der linke Fuß Simsons greifen über den inneren Kehlenrand.

Die Sammlung Bondy besitzt die vierte und interessanteste Kachel dieser Gruppe. Ein wild aussehender Reiter in grünem Gewande mit turbanähnlicher Kopfbedeckung, deren schwarze und rotgelbe Binden im Winde weit ausflattern, sprengt auf einem dunklen Falben mit weißem Haupt und Schweif (Fig. 3). Der Reiter ist wie auf der Flucht befindlich, zusammengekauert und gewährt solchermaßen einen drolligen Eindruck. Die Arme, welche die hängenden Zügel halten, preßt er an seine Brust und um die Hüfte trägt er ein breites kurzes Schwert in einer mit Kreisscheiben gemusterten Scheide. Das hohe, büschelförmige Gras, über welches sein Pferd hinwegsetzt, greift auf beiden Seiten über die gelbe Kehlung. Die zugehörige Eckkachel (vormals in der Sammlung des Verfassers) zeigt einen maximilianischen Landsknecht in geschlitzter gelbroter Tracht mit gelben Strümpfen und schwarzen Schuhen von der Form der Kuhmäuler (Fig. 4). Seine Linke umfaßt eine Helmbarte, die Rechte stützt sich in die Seite mit unnatürlich gebrochenem Handgelenk, was an die groteske Armbeuge auf der Simsonkachel erinnert. Ellbögen, Schuhe und das Blatt der Waffe greifen hier über die Bildfläche. Die andere Seite der Kachel trägt auf einer kleinen Konsole die Figur des Johannes Evangelista mit dem Kelch in der Linken. An der Ecke, also am Zusammenschluß beider Kacheln, bildet ein kleiner stehender Putto, eine Vase mit bunten Blumen und Blättern tragend, die Lisene. Sie ist dem Stil und Motivenschatz der ersten Holbeinschen Frührenaissance entnommen. Der Mühlviertler Ofen steht somit zeitlich an der Grenze der ausgehenden Gotik und beginnenden Renaissance.

Die bisher aufgezählten fünf Kacheln, von welchen sich eine bei Figdor befindet, zwei bei Lanna und zwei bei mir befanden und deren Auftreten mindestens auf zehn, weitestens auf zwanzig Jahre zurückreicht, haben durch die Art ihrer Erwerbung, welche im Kunsthandel und verschiedenen Ortes erfolgte, keinerlei Anhaltspunkte über die eigentliche Herkunft zugelassen. Auch ist in den letzten zehn Jahren keine weitere Kachel dieses durch profane Darstellungen einzig dastehenden Ofens im Kunsthandel erschienen.

Im Vorjahre sollte nun eine erhebliche Ergänzung der Darstellungen durch das plötzliche Auftreten von vier weiteren Kacheln in der Nähe des vermutlich ursprünglichen Standortes dieses Ofens erfolgen, wodurch wir um die Kenntnis eines bedeutenden Werkes oberösterreichischer Keramik bereichert sind. Die Einleitung zu diesem Zuwachs gab meine Erwerbung der Originalform zu der unter Figur 3 abgebildeten Reiterkachel. Ich fand sie bei einem Hafner im Traunviertel, also nicht in der nördlich davon gelegenen eigentlichen Heimat des Ofens, aber immerhin war damit die Herkunft des Ofens aus Oberösterreich Tatsache geworden, denn die Hohlform entspricht, den Schwund des Tonmaterials beim Brand berücksichtigend, der Größe der Originalkachel, von der genauen Wiederholung kleiner Details abgesehen.
Ein zweites Exemplar der Simsonkachel ist kurz darauf aus Neufelden im Mühlviertel in den Besitz eines Linzer Künstlers gekommen und wenige Monate später drei zum Teil beschädigte Kacheln aus der gleichen Gegend in eine Linzer Privatsammlung. Die Verletzungen dieser Stücke sowie der Umstand, daß es ausschließlich Eckkacheln sind, scheidet die Möglichkeit aus, daß sie aus einer Sammlung stammen und begründet deren depotmäßige Behandlung vor dem Verkaufe. So ist es ja vielen älteren Öfen ergangen. Sie wurden, ihren Nachfolgern neuer Stilrichtung oder besserer Heizmöglichkeit Platz machend, abgetragen und am Dachboden, seltener im Keller hinterlegt, um im Bedarfsfalle einzelne Kacheln noch verwenden zu können. Der schöne Frühbarockofen des Österreichischen Museums beispielsweise lag über 100 Jahre auf dem Dachboden eines Stiftsgebäudes im Kremstal Oberrösterreichs, und der gotische Ofen der Hohensalzburgfeste wurde bereits im Jahre 1501 auf jener Seite, welche die Zimmerwand anläuft, mit Kacheln ergänzt, welche dem ausgehenden 15. Jahrhundert angehören und aus einem Gewerkenhause des goldreichen Rauriser Tales stammen. Das interessanteste Beispiel der Erhaltung eines seiner natürlichen Verwendung entzogenen Ofens bietet der Schweizer Fund in der Bärengasse zu Stein am Rhein, welcher September 1899 erfolgte. Der obere Teil der Giebelmauer eines zur Abtragung bestimmten Hauses war aus locker geschichteten, braun, beziehungsweise grün glasierten Kacheln aufgeführt. Darüber lag ein dicker Verputz, so daß dieses schöne Baumaterial mehrere Jahrhunderte unerkannt blieb. Die seltenen Darstellungen, Putten, welche als Bogenschützen eine Stadtmauer stürmen, schwere Steinblöcke an Eisenringen herbeiwälzen usw., legen diesen Ofen in die Zeit der ersten Frührenaissance und hinsichtlich der Motive in den Kunstkreis Holbeins. Aber auch gotische Kacheln fanden sich in diesem Giebelaufbau, und die beste darunter ist jene, auf der ein junger Fürst mit Lockenhaar, eine Sendelbinde am Haupte, in einer nischenförmigen Loggia mit Kreuzgewölbe, anscheinend zum Beschauer sprechend, dargestellt ist.
Zu dem Mühlviertler Ofen und den drei zuletzt aufgefundenen Eckkacheln zurückkehrend, erübrigt deren Beschreibung. Zwei Stücke tragen auf der einen Fläche die

bereits unter Figur 4 abgebildete Landsknechtfigur, auf der andern Fläche eine nackte, stehende Frau mit reich geschmückter Haube (Fig. 7). Die dritte Kachel zeigt einerseits die Figur des heiligen Nikolaus auf einem kleinen Sockel (Fig. 8), anderseits jene einer Heiligen aus königlichem Geblüte (Fig. 6).

Der Mühlviertler gotische Ofen stammt somit aus der Gegend des alten Landgerichtes Velden. Der Ort, bereits im Jahre 885 urkundlich erwähnt, von Herzog Heinrich XIII. von Niederbayern (1253 bis 1290) als Markt einschließlich der Burg gebrochen und niedergebrannt, teilte sich später in die Orte Altenfelden und Neufelden. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß der Ofen ursprünglich auf einer der vielen Burgen des oberen Mühlviertels gestanden ist. Als solche kommen in Betracht: in erster Linie Blankenberg (gegenüber von Neufelden), dann Tannberg (1305 erbaut und den Pollheimern, später den Hörleinspergern gehörend, 1540 verfallen), Griesbach, Liebenstein, Marspach, Falkenstein, Gneussenau, Neuhaus, Partenstein, Pürnstein, Schallenberg, Hochhaus (den Hörleinspergern gehörend, die ihre Grabstätte in Neufelden hatten), Ranariedl (1454 im Besitze des Reinprecht von Pollheim, dann ab 1487 herzoglich bayerisch, 1490 Eigentum der Prueschenken, 1496 an Max I.).

Besonderes Augenmerk wird bei weiteren Forschungen der Geschichte der Familie Hörleinsperger zuzuwenden sein. Sie erhielt bereits 1393 vom Hochstift Passau, das ihnen große Summen schuldete, die »phleg und das Lantgericht ze Velden«. Ritter Andreas der Herleinsperger war passauischer Vizedom, 1412 bis 1419 Verweser der Hauptmannschaft ob der Enns und bekam 1421 die Feste Tannberg als Pfand. Diese, weiters Velden (Markt und Feste) blieben bis in das 16. Jahrhundert Herleinspergische Pfandschaft. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde der Markt Velden zu einem Stapelplatz zwischen Passau und Linz erhoben. Herren von Tannberg und Pfandinhaber von Velden waren: 1449 Dankwart der Herleinsperger, 1466 Ulrich, 1484 Wolfgang, 1511 Georg der Hörleinsperger (Grabstätten zu Neufelden).

Einzelne Darstellungen auf den Kacheln des Mühlviertler Ofens lassen sich historisch erklären. Die Heiligen Johannes und Nikolaus stehen ebenso wie Sebastian in enger Beziehung zum Hafnergewerbe. Sie waren Patrone vieler Hafnerinnungen und einschlägiger Bruderschaften. So finden wir den heiligen Nikolaus auch auf dem in der Folge zu beschreibenden Ofen. Die Darstellungen des flüchtenden Reiters und des Landsknechtes bringe ich mit den Einfällen der Hussiten in Verbindung. Sie verwüsteten im 15. Jahrhundert wiederholt große Teile des Mühlgaues, brannten Klöster und Schlösser nieder und waren nahezu ein halbes Jahrhundert der Schrecken des Landes, welches durch seine günstige Lage ansonsten keinen Feind in seinen abgelegenen schwer zugänglichen Tälern gesehen hatte. Der Reiter ist der auf der Flucht begriffene Böhme, der Landsknecht verkörpert das zum Schutze des Landes bereitgestellte Aufgebot. Erst



4. BUNTE LANDSKNECHTKACHEL
VOM GOTISCHEN OFEN AUS DEM MÜHLVIERTEL
IN OBERÖSTERREICH



5. GOTISCHER, BUNTGLASIERTER WEINKÜHLER
MIT DEN FIGUREN DER BEIDEN KUNDSCHAFTER
VERMUTLICH OBERÖSTERREICHISCH



68. DREI BUNTE ECKKACHELN VOM GOTISCHEN OFEN AUS DEM MÜHLVIERTEL IN OBERÖSTERREICH

um die Wende des 15. Jahrhunderts war jede Gefahr neuerlicher Einfälle der Hussiten, beziehungsweise ihrer Nachfolger, der Utraquisten, für diese deutschen Lande geschwunden. Neben großen historischen Vorgängen beherrschte der Hang zum Wunderbaren, der Glaube an Lebewesen von ungeheuerlicher Gestalt und überirdischen Kräften die Phantasie des Handwerkers. So stellte er auf einer Kachel den wilden, am ganzen Leibe behaarten Mann dar, den Bewohner des finsteren Waldes, wie er auf einem gehörnten Untier reitet. Der Waldschrat war der allwissende und kräuterkundige Elementargeist und Vegetationsdämon im Glauben unserer Alpenvölker.

Die Kachelbildung des Mühlviertler Ofens zeigt zwei Eigenheiten. Die Kacheln haben halbzylinderische Form, erscheinen aber, wenn man die Bildseite betrachtet, als Tafelkacheln. Es liegt somit bei jeder Kachel eine Vereinigung dieser beiden Kachelformen vor. Die halbzylindrische Form ist die reingotische, die Tafelkachel jene der ausgehenden Gotik. Beide Formen, einzeln bei ein und demselben Ofen angewendet, finden wir an dem 1501 entstandenen Hauptwerk auf der Feste Hohensalzburg. Dort ist der Feuerkörper aus Tafelkacheln, der Oberbau aus Halbzylindern mit reichem figuralem Schmuck hergestellt. Die Kacheln des Mühlviertler Ofens sind Tafelkacheln mit halbzylindrischem Leib, in dessen Wandung eine Öffnung für das Einströmen der Hitzwelle eingeschnitten wurde. Die Vorteile dieser Konstruktion sind einleuchtend. Der Ofen hielt die Wärme weit länger als bei anderer Kachelform. Erfolgte die Abkühlung nämlich bei kaltem Wind auf dem Wege der Rauchabzugskanäle im Innern des Ofens, so hielt der Hohlraum der Kachel noch einige Zeit die Wärme. War aber im Gegenfalle die Bildseite durch eine Erkaltung des Wohnraumes der Abkühlung ausgesetzt, so verzögerte solches die im Hohlraum angesammelte Wärme. Anderseits ging beim Anheizen die Erwärmung langsamer vor sich als bei einem Ofen aus zylindrischen oder einfachen Tafelkacheln.

Ähnliche Beispiele der Vereinigung von zwei Kacheltypen fand ich bei primitiven Tiroler Öfen des 16. Jahrhunderts, weiters hat eine Kachelfolge im Museum zu Wismar die gleiche Formbildung.

Eine zweite Eigenheit des Mühlviertler Ofens besteht darin, daß die Eckkacheln nach beiden Seiten hin gleich breit sind, also aus zwei gleich breiten Kacheln zusammengesetzt erscheinen. Bereits mit dem Ende des 15. Jahrhunderts wurden nämlich die Eckkacheln linksseitig und rechtsseitig hergestellt, das heißt, es wechselten die Breitkacheln und die Schmalkacheln die Seite, so daß der Ofen durch abwechselnde Verwendung dieser beiden Muster im Aufbau weit besser einer Erschütterung standhielt und der Feuerkörper zum Tragen eines schweren Oberbaues kräftiger wurde. Ein gutes Beispiel für diese Art des Aufbaues ist der gotische Ofen aus Ochsenfurt im Germanischen Museum.

Wollen wir uns ein annäherndes Bild des Mühlviertler Ofens machen, müssen wir alles Unterschiedliche bei den Kacheln berücksichtigen, denn sinnlos hat das alte Handwerk nie gearbeitet. Nachdem wir Eckkacheln mit und ohne Lisenen kennen, waren erstere im Oberbau, letztere im Feuerkörper — also am unteren Teile des Ofens — verwendet worden, denn hier wäre dieser aus kleinen Putten und Blumenvasen im Hochrelief hergestellte Eckenschmuck leicht beschädigt worden. Es wechselten weiters in der Anordnung der Eckkacheln übereinander stets ein Landsknecht und ein Heiliger, denn wir haben von der Landsknechtkachel linksseitige und rechtsseitige Stücke vorgefunden.
Während die Eckkachelteile durchwegs 15 *cm* in der Breite messen, ist jene der übrigen Kacheln, welche die Wandungen des Ofens zu bilden hatten, ungleich und wechselt zwischen 21·5 *cm* und 27 *cm*. Auch dies hat seine Begründung. Wären sie alle gleich, so käme eine Fuge vertikal auf die andere zu stehen, was den einzelnen Kachelreihen zu wenig Halt gegeben hätte. Es mußten daher die Reiter-, Waldschrat- und Simsonkacheln in jeder Schar in anderer Reihenfolge gesetzt werden, damit die Vertikalfugen stets durch eine Kachel der darüberliegenden Schar gedeckt wurden.
Die Werkstätte und der Name des Hafners werden wohl kaum zu ermitteln sein. Die bedeutendste Stadt Oberösterreichs, wo bereits im 15. Jahrhundert das Handwerk künstlerisch arbeitete, war Steyr. Linz und Wels standen damals an zweiter und dritter Stelle. In Steyr habe ich die Originalhohlform zur Reiterkachel erworben, aber dies schließt nicht aus, daß der Schöpfer des Ofens seine Werkstatt im Mühlviertel hatte.
Für weitere aufklärende Arbeiten in dieser Richtung müssen wir auf zeitlich und im Charakter verwandte Werke oberösterreichischer Herkunft hinweisen. In erster Linie auf den Weinkühler im Besitz des Hamburger Museums. (Fig. 5). Er wurde im Keller eines Schmiedehauses beim südlichen Ortseingange des Marktes Kirchdorf im Tal der Krems aufgefunden, vom Kunsthändler Gabriel Pichler in Wien erworben und an Adalbert von Lanna verkauft, aus dessen Nachlaß das Stück im Auktionswege Direktor Justus Brinkmann für Hamburg erstand. Man vergleiche die auf dem Weinkühler dargestellten Figuren des Josua und Kaleb mit jenen auf der Reiter- und der Simsonkachel. In der Tracht zeigen die seitlich geschlitzten Röcke und die faltigen kurzen Lederstiefel viel Übereinstimmung. Auch in der technischen Behandlung und in der Nachbesserung der vor dem Brande an der Luft halbgetrockneten Kacheln mittels Modellierhölzern ist ein und dieselbe Hand zu erkennen. Hiezu kommen noch die in der Farbe übereinstimmenden Glasuren.
Weitere Vergleichsobjekte wären die bereits im Jahrgang 1913 der Kunstzeitschrift des Österreichischen Museums auf Seite 82 bis 86 abgebildeten Ölbergfiguren aus dem oberen Mühlviertel und der diesem nahegelegenen Stadt Ybbs an der Donau.



9. Das Augustiner-Chorherrenstift Waldhausen in Oberösterreich. Kupferstich des 17. Jahrhunderts

B. DER GOTISCHE OFEN DES AUGUSTINER-CHORHERRENSTIFTES WALDHAUSEN

Im Jahre 1905 habe ich in »Kunst und Kunsthandwerk« eine Reihe gotischer Ofenkacheln besprochen, ihre Herstellung in Wien angenommen und den ehemaligen Standort dieses schönen Werkes deutscher Hafnerkunst in der Stephanskirche zu Wien auf historischem Wege zu beglaubigen versucht. Bedenken, welche Hofrat Ritter damals gegen diese Zuweisung hatte, bewogen mich, meine Arbeit fortzusetzen, um Herkunft und Standort in einwandfreier Weise festzustellen. So danke ich dem langjährigen Schriftleiter der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« heute die Möglichkeit, daß meine eingangs erwähnte Veröffentlichung durch mich ihre Berichtigung erfährt.

Noch lebte im Jahre 1905 die Witwe des Wiener Kunsttischlers und Altertumshändlers Zelebor im gleichen Hause der Steingasse auf der Landstraße, in dessen Hof in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle Kacheln auf einem Haufen lagen. Adalbert von Lanna, der Prager Sammler, der hievon Kenntnis bekam, wählte damals die beiden schönen Wappenkacheln und von den anderen Kacheln je ein Exemplar. Ihm folgten als weitere Erwerber das Nürnberger Germanische Museum, das Österreichische Museum und die Sammlung Figdor. Von der Witwe Zelebor erhoffte ich mir Anhaltspunkte über die Herkunft des Ofens, und nach zahlreichen vergeblichen Versuchen nannte sie mir endlich einen Halleiner Händler. Dieser falschen Fährte folgte ich leider mehrere

Jahre umsonst. Die Witwe Zelebor hatte die Herkunft wohl vergessen oder verwechselt. Angeregt durch Hofrat Ritter, dessen Ansicht dahin ging, daß ein so mächtiger Ofen mit rein religiösen Darstellungen nur in einem Stift oder Kloster gestanden sein kann, dehnte ich meine Nachforschungen auf die in der josephinischen Periode aufgehobenen Klöster in Nieder- und Oberösterreich aus. Die Figur des heiligen Nikolaus, welche sich auf drei Kacheln wiederholt, führte mich nach St. Nikola, eine Stunde von Grein stromabwärts, nahe dem Wirbel der Donau gelegen, einem Markt mit alter Klostergründung und einem Spital für die Donauschiffer. Die kleine Kirche mit dem Friedhof, der die Leichen der im Wirbel Verunglückten aufzunehmen hatte, liegt hoch auf dem Felsen. Die Abhängigkeit St. Nikolas von dem vormaligen Augustiner-Chorherrenstift leitete mich zu diesem nach Waldhausen. Schon am Wege dahin oberhalb Sarmingstein, fand ich Spuren der josephinischen Verwüstung. Der Torso eines Salamanders aus Stein, einer der vier Randfiguren vom großen Brunnenbassin des Stiftshofes, dient dort auf steilem Wege zum Schutz eines kleinen Häuschens seit dem Jahre 1800 als Radabweiser.

In Waldhausen selbst, das entlang des Sarmingbaches in ein und einer halben Stunde zu erreichen ist, klärte sich vieles auf. Die beiden Eckkacheln tragen das in zwei Teile zerlegte und in der Blasonierung durch den Hafnermodelleur verstümmelte Wappen des Chorherrenstiftes. Es bestand (nach Hoheneck) aus einem gespaltenen, mit einer Inful bedeckten und einem Pastorale gezierten Schild, in dessen erstem silbernen Felde die Figur des heiligen Johannes des Evangelisten, in der Hand den Kelch haltend, dargestellt ist. Im zweiten Felde trägt das Wappen den goldenen Adler mit ausgebreiteten Flügeln und ausgeschlagener roter Zunge im schwarzem Felde mit zwei roten Pfählen auf silbernem Grunde.

Der Meister des Ofens hat die Pfähle hinter die Figur des Johannes in mehrfacher Wiederholung gesetzt und dem Adler eine dunkelblaue Glasur gegeben (Fig. 13 und 14. Hinsichtlich der Farben vergleiche »Kunst und Kunsthandwerk«, Jahrgang 1905, Seite 558 bis 560, woselbst die ganze Kachelfolge abgebildet ist).

Waldhausen ist eine Gründung des Klosters Sebnich, welches von Otto und Walchun von Machland um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu Ehren des heiligen Johannes des Evangelisten auf Machlandschem Boden am Sarmingbache gestiftet wurde. Als erster Propst erscheint 1161: »Berchtoldus prepositus in Waldhausen«. Bald darauf wurde das Hospital »zu Sankt Nikola am Struden«, eine Fremdenherberge, in erster Linie für Pilger bestimmt, gegründet. Zahlreiche Stiftungen mehrten den Reichtum Waldhausens, welches bald große Gründe in Ober- und Niederösterreich sowie im Salzburgischen und in Mähren erwarb. Die Einfälle der Hussiten im 15. Jahrhundert brachten dem Stift schwere Tage. Im Jahre 1428 wurde es gänzlich zerstört und, kaum notdürftig hergestellt, im November 1432 neuerdings mit Einschluß der Kirche verwüstet. Zehn Jahre







DER GOTISCHE OFEN VOM CHORHERRENSTIFT WALDHAUSEN IN OBERÖSTERREICH
10. VERSUCH EINER REKONSTRUKTION / 11. CHRISTOPHORUSKACHEL / 12. SIMSONKACHEL



13. BUNTE ECKKACHEL MIT DER ERSTEN HÄLFTE DES WAPPENS
VOM CHORHERRENSTIFT WALDHAUSEN IN OBERÖSTERREICH



14. BUNTE ECKKACHEL MIT DER ZWEITEN HÄLFTE DES WAPPENS
VOM CHORHERRENSTIFT WALDHAUSEN IN OBERÖSTERREICH

darauf wurde Martin (Leystenfreund) zum Propste gewählt. Er baute das Stift herrlich auf und schuf eine Bibliothek. In der Reihe der Pröpste folgten: 1457 Heinrich, 1461 Paulus II., 1465 Erhard I. (Meydhart), 1475 Erhard II. (Saumarkter), 1488 Johann (Welser), 1490 Martin II., 1500 Konrad (Schratt Edler von Streitwiesen), welcher dem Stift 30 Jahre vorstand.

Soweit die Reihe der Pröpste für jenen Zeitraum, der für das Entstehen unseres Ofens in Betracht kommt.

Die Auflösung des Stiftes erfolgte im Jahre 1790, und am 24. Juni 1792 wurde die Herrschaft Waldhausen dem Domkapitel in Linz zur Nutznießung zugewiesen. Der Regierungskommissär ließ, um eine Wiedererrichtung des Stiftes unmöglich zu machen, den größten Teil der Gebäude, die zweistöckige Prälatur (auf Abb. 9, einem Kupferstich des 17. Jahrhunderts, das große Gebäude vor der Kirche) sowie das an die Kirche anstoßende Konventgebäude (auf dem Kupferstich nur hinsichtlich des an die Apsis der Kirche angebauten Teiles sichtbar) niederreißen — unter dem Vorwande, daß sie baufällig seien. Die Steinmetzarbeiten, Tor-, Tür- und Fensterstöcke, die mittelalterlichen Steingesimse mit ihren grotesken Wasserspeiern wurden nach Wien gebracht und beim Bau der Franzensburg in Laxenburg verwendet, wo sie heute noch zu sehen sind. Die übriggebliebenen Gebäude mit den Stallungen und Kornspeichern ließ das Linzer Domkapitel unter der Bezeichnung »das freie Schloß und Neugebäude aus dem Stift Waldhausen« nebst 7 Joch 909 m^2 Gründen sowie das alte Hospital in St. Nikola im Jahre 1854 versteigern. Ersteher war für 4050 Gulden der damalige Domdechant von Linz, Matthias Kirchsteiger, welcher den Versuch machte, eine neue Klosteransiedlung zu gründen. Als ihm dies nicht gelang, verkaufte er am 22. Juli 1856 das Gebäude an den Linzer Seilermeister Gottlieb Weinberger.

Diesem hier scheinbar nebensächlichen Schicksal des Stiftes nach dessen Aufhebung im Jahre 1790 bin ich nachgegangen, da möglicherweise der gotische Ofen bis zu seinem Ankauf durch den Altertumshändler Zelebor dort verblieben ist. In einer »Lokalitätsbeschreibung der domkapitlischen Gebäude zu Waldhausen« vom 19. Oktober 1851, welche ich im Landesarchiv Oberösterreichs einsehen konnte, fand ich die Aufzeichnung »Wohnstube mit vier Fenstern, die Fenster mit steinernen vergitterten Fenstergerichten versehen. Der große Kachelofen und die Türe im schlechten Zustand«. Es kann dieser Ofen natürlich auch ein anderer gewesen sein als der, welcher uns hier beschäftigt; immerhin hängt die Erwerbung durch Zelebor mit dem Datum der Erwähnung des unbrauchbaren Ofens zeitlich zusammen. Stand er ehemals in der Stiftsprälatur, und dies ist mit Rücksicht auf seine Ausstattung mit den großen Wappenschilden und seine vermutlich bedeutende Größe anzunehmen, so war eine Übertragung im Jahre 1800 in eine der Stuben des wohl nur von einem Aufseher bewohnten Gebäudes erklärlich.

Man wertete damals Öfen ja lediglich nach ihrer Verwendbarkeit als Heizkörper. Kein Mensch hätte sich um die Wende des 18. Jahrhunderts für einen gotischen Kachelofen begeistert, nicht einmal der Baumeister der Franzensburg in Laxenburg, welcher den mit Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte, alttestamentarischen und Heiligenfiguren geschmückten Ofen schon gar nicht in den profan eingerichteten Räumen der Franzensburg brauchen konnte. Die Lokalitätsbeschreibung vom Oktober 1851 nennt den Kachelofen in der Wohnstube ausdrücklich »groß«, somit in keinem richtigen Verhältnis zum Wohnraum. Er ist also wohl bei der Demolierung der Prälatur dorthin gekommen und wurde, da er nach 50 Jahren bereits in schlechtem Zustand und nicht mehr benützbar war, vom Eigentümer Seilermeister Gottlieb Weinberger in den sechziger Jahren an den Händler Zelebor verkauft.

Ich möchte noch die Gesamtzahl der bisher bekannten Stücke festhalten:

a) Eckkachel mit der Figur des Johannes auf dem Schilde. Ein Stück in der Sammlung Oskar Bondy in Wien (Fig. 13).

b) Eckkachel mit dem Adler auf dem Schilde. Je ein Stück im Österreichischen Museum und in der Sammlung Abraham in Wien (Fig. 14).

c) Tafelkachel. Adam und Eva beim Baume. Grünes Exemplar im Germanischen Museum.

d) Tafelkachel. Austreibung aus dem Paradies. 4 Exemplare (eines ehemals bei Lanna, eines im Österreichischen und zwei im Germanischen Museum; von den letzteren eines einfarbig grün).

e) Tafelkachel. Christophorus. 5 Exemplare (zwei in der Sammlung Figdor, eines ehemals bei Lanna und zwei im Germanischen Museum) (Fig. 11).

f) Tafelkachel. Simson. Je ein Stück ehemals bei Lanna und im Germanischen Museum. Außerdem noch 6 Exemplare bei den unter *a* und *b* angeführten Eckkacheln verwendet (Fig. 12).

g) Tafelkachel. Sebastian. Je ein Exemplar im Österreichischen Museum und ehemals bei Lanna.

h) Tafelkachel. Nikolaus. Je ein Exemplar im Germanischen Museum, bei Figdor und ehemals bei Lanna.

Im Jahrgang 1905 von »Kunst und Kunsthandwerk« erscheinen auf Seite 558 bis 561 sowie auf einer Tafel die Modelle *c*, *d*, *g* und *h* abgebildet.

Bereits vor zwanzig Jahren habe ich eine Rekonstruktion dieses Ofens versucht, die ich hier bis zur Höhe des Gesimses, für welches uns leider kein Fragment in Original erhalten geblieben ist, abbilde (Fig. 10). Ich rechtfertige den Aufbau dieser Wiederherstellung mit nachfolgendem: Der Ofen lief mit seinem Feuerkörper die Zimmerwand an, weil die Heizung von außen, also von einem Gang oder einer Stube aus, erfolgte. Hiefür genügte der Anschluß an die Mauer in doppelter Kachelhöhe, und es konnte

daher die dritte Kachelschar die vier Wappenkacheln (eine, und zwar mit der Figur des Johannes, fehlt uns) an den vier Ecken aufnehmen. Da nun die Eckkacheln aus Simsonkacheln zusammengefügt und letztere 37 *cm* hoch sind, so ergibt sich, daß alle Kacheln gleicher Höhe, und dies sind jene mit Christophorus, Nikolaus und Sebastian, dem untern Teile des Ofens angehörten. Christophorus und Simson haben 27 *cm*, Nikolaus und Sebastian durchschnittlich 20 *cm* Breite. Dieser Unterschied war notwendig, um beim Feuerkörper, welcher die Last des Oberbaues zu tragen hatte, die Vertikalfugen zwischen den einzelnen Kacheln nicht in gleiche Linie bringen zu müssen, sondern jede Kachel auf zwei Kacheln der unteren Reihe stützen zu können.

Der freistehende Oberbau trug nur die Kacheln mit den Darstellungen aus dem Paradiese. Dies erhellt daraus, daß wir ausschließlich nur von diesen Typen einfarbig grüne Kacheln kennen. Letztere waren für die der Zimmerwand zugekehrte Seite des Oberbaues bestimmt und wurden einfarbig hergestellt, um die Arbeit der Bemalung und die bunten Glasuren zu ersparen. Die Schauseite des Aufsatzes dagegen bestand aus mehrfarbigen Kacheln mit den gleichen Darstellungen.

INHALT

*

Die hier in Buchform vereinigten Aufsätze erschienen zum erstenmal in »Belvedere«, Zeitschrift für Kunst und künstlerische Kultur der Vergangenheit